LIVRE PREMIER

DU XVIe SIÈCLE À 1815

PAGE ILLUSTRÉE DES *QUATRE FILS AYMON*, IMPRIMÉ PAR LE LIÉGEOIS GUILLAUME LE ROY À LYON. (XV[e] siècle). *La gravure montre Charlemagne et sa cour lancés à la poursuite des fugitifs chevauchant Bayard, le cheval-fée. Liège, Bibliothèque de l'Université. (Photo Bibliothèque de l'Université de Liège).*

Comment les quatre filz aymon furent chasses hors de paris par charlemaigne roy de france.





uicunques vouldra scauoir listoire des quatre no-
bles et vaillans cheualliers nommes les quatre filz
aymon dont le premier sappelloit Regnault laultre
Alart laultre Guichart et laultre Richart Si lise
premierement ceste presente table en la quelle on trou
uera que ce present liure contient vigt et huit chapi
tres lesquelz chapitres parlent de plusieurs belles



PAGE ILLUSTRÉE DU *ROMANT DE LA ROSE*, IMPRIMÉ PAR LE LIÉGEOIS GUILLAUME LE ROY À LYON AVEC LES CARACTÈRES DONT LE TYPOGRAPHE SE SERVAIT AU MOIS DE FÉVRIER 1486. *La gravure de gauche montre Jean de Meung endormi, visité par un songe, l'autre représente la Dame remettant la clé du Jardin de la Rose à l'écrivain. Liège, Bibliothèque de l'Université (Photo Bibliothèque de l'Université de Liège).*

LIMINAIRE

L'IMPRIMERIE, MOYEN DE DIFFUSION DES IDÉES

AU PAYS DE LIÈGE

Les origines de l'imprimerie à Liège restent encore aujourd'hui un sujet qui provoque certains complexes chez les enfants de la Cité Ardente. Ce n'est, en effet, que le 28 octobre 1558 que des patentes furent accordées à un imprimeur, Walthère Morberius, afin qu'il pût exercer en permanence sa profession à Liège.

Le caractère tardif de cette installation, longtemps après Louvain et les principales villes de Flandre, un an après Bruxelles et six ans après Maestricht, a provoqué, de la part de certains bibliophiles du XIX[e] siècle, des forgeries érudites qui n'ont plus qu'un intérêt rétrospectif. Plus récemment, et plus sérieusement, le problème est revenu à la surface, grâce à l'achat, par la Bibliothèque royale de Belgique, d'un recueil provenant de la bibliothèque des carmélites d'Aix-la-Chapelle. Il s'agit du *Dialogus de contemptu mundi* de Lombardo della Seta, ami de Pétrarque, imprimé à Liège vers la fin du XV[e] siècle, par un certain 'Cornelius de Delft' que certains spécialistes sont tentés d'identifier avec Cornelis Cornelissen, actif en 1503.

Guillaume Le Roy En réalité, le premier imprimeur originaire de Liège que l'on connaisse est Guillaume Le Roy. Les études que Natalis Rondot, bibliophile lyonnais, lui a consacrées à la fin du XIX[e] siècle, font encore autorité même s'il faut les revoir, pour certains détails, à la lumière de travaux récents dus aux cercles érudits de la grande métropole rhodanienne. En tout cas, parmi les historiens français, Natalis Rondot est un des rares à avoir affirmé le caractère wallon de notre imprimeur: il écrit que 'natif du Pays de Liège, il était donc Wallon, plutôt que Flamand'.

Cette origine liégeoise ressort à l'évidence de textes d'archives explicites et nombreux.

Et si Guillaume Le Roy se trouve à Lyon, c'est qu'il avait dû fuir sa ville natale, lors du sac de 1468. En 1473, l'imprimeur liégeois sort la première impression lyonnaise portant une date certaine. Il choisit soigneusement son papier, orné d'un filigrane, bientôt connu partout, représentant une roue dentée. Sa collaboration avec Barthélemy Buyer, riche marchand bailleur de fonds, révèle chez lui et son associé un sens exercé de l'organisation. Les spécialistes s'accordent d'ailleurs pour estimer que son établissement était 'un des plus importants de France'. Il fit souche à Lyon, qu'illustra le talent de son fils, dessinateur et artiste réputé.

Notre Liégeois n'avait cependant pas oublié sa ville natale. Si Henri Helbig pouvait déplorer, au XIX[e] siècle, que Liège ne conservât plus aucune des productions de l'imprimeur, l'industrieuse patience et la générosité du baron Adrien Wittert ont doté, depuis 1903, l'Université de Liège d'exemplaires particulièrement soignés des principales productions de Guillaume Le Roy. Parmi celles-ci, on notera les *Voyages* de Jean de Mandeville: ce choix prouve l'attachement de l'imprimeur à son pays d'origine, par l'intermédiaire de cette mystérieuse personnalité liégeoise.

D'autre part, Guillaume Le Roy manifeste une prédilection marquée pour les ouvrages en langue française. La liste en est impres-

Cy finist le liure des sainctz anges. Imprime a lyon par maistre guillaume le roy .le.xx.iour du moys de may. Lan de grace Mil .cccc.lxxxvi.

COLOPHON DE GUILLAUME LE ROY DANS LE *LIVRE DES SAINTS ANGES. Lyon, 1486. Liège, Bibliothèque de l'Université (Photo Bibliothèque de l'Université de Liège).*

sionnante: l'*Ancien Testament* en français, l'adaptation du *Traité de la Consolation* par Jean de Meung, L'*Arbre des Batailles* de Henri Bonet, le *Fierabras*, le *Champion des Dames* de Martin le Franc, *Jason et Médée*, le *Roman de la Rose*, la *Destruction de Troye la Grande*, *Ponthus et la belle Sydoine*, *Le Livre des Saints Anges*, les *Quatre Fils Aymon*, l'*Énéide* en français. Certains de ces livres sont ornés de gravures et l'on a supposé très légitimement que son fils avait contribué à cette illustration. Guillaume Le Roy meurt en 1493 après s'être affirmé comme un des imprimeurs les plus doués du dernier quart du XVe siècle. Natalis Rondot met en valeur le soin qu'il attache au choix et à la variété des caractères.

Jean de Liège et les Marneffe. Cependant, Guillaume le Roy n'est pas le seul imprimeur ni le seul libraire liégeois occupé à l'étranger. Il y a peu, Georges Colin a précisé la carrière de Jean de Liège, typographe et marchand-libraire à Valenciennes vers 1500. Dans cette dernière localité, il imprime des œuvres de Jean Molinet, de Georges Chastelain, d'Olivier de la Marche et contribue ainsi directement à la diffusion des grands rhétoriqueurs originaires de nos régions wallonnes, comme le rappelle plus loin Christiane Piérard.

Parmi les libraires les plus connus installés à Paris, la dynastie des Marneffe occupe incontestablement le premier rang. Cette famille est d'origine liégeoise, comme l'atteste le surnom 'du Liège' qu'on donne à ses représentants, dans des actes de 1528 et 1529, dont l'objet concerne précisément des biens dont Enguilbert de Marneffe dispose à Liège. Faut-il ajouter que Marneffe est le nom d'une localité de la Mehaigne liégeoise, au nord de Huy?

Le chef de la famille, Geoffroy, exerce la profession de libraire-juré à Paris, depuis 1481 jusqu'à sa mort en 1518. Il travaille en étroite association avec ses frères Enguilbert et Jean, puis avec son autre frère Jérôme. Leur intense activité rend très vite célèbre leur belle marque au pélican et aux initiales des prénoms des trois premiers frères. Leur dynastie travaillera jusqu'en 1595 dans la capitale.

Liège a donc donné généreusement ses fils pour assurer le succès de la typographie et de la librairie françaises, à l'époque de l'humanisme et de la Renaissance. On les rencontre aussi en territoire germanique.

MARQUE TYPOGRAPHIQUE DES MARNEFFE, *libraires-éditeurs parisiens d'origine liégeoise, avec la devise:* Sit nomen Domini benedictum. *Extrait de: Greswell,* Annals of parisian Typography, *p. 212.*



Lambert de Hollogne. Au début du XVIe siècle, la présence d'un Liégeois, Lambert de Hollogne, dans l'atelier du grand Bâlois Froben va être le signe inattendu du destin pour la propagation des idées de Luther et de l'humanisme érasmien. En 1518, ce collaborateur zélé et indiscret du célèbre typographe s'enflamme pour un écrit de Luther dont il assure la composition et envoie une lettre d'appréciation enthousiaste à Érasme par les soins d'un voiturier liégeois qu'il charge en même temps du transport des exemplaires. Cette initiative jettera un moment la suspicion

sur l'orthodoxie du prince-évêque Érard de la Marck lui-même.

Lambert de Hollogne ne s'en tient pas là. Ayant recueilli les cahiers où Érasme avait rédigé ses *Colloques*, à l'époque où il était étudiant à Paris, notre astucieux Liégeois les fait publier, la même année 1518, par Froben, au grand déplaisir du grand humaniste. Mais, du même coup, il assure le succès inouï de ce texte dont Érasme 'fâché puis flatté' met au point une nouvelle édition en 1522. Comme l'écrit Léon-E. Halkin: 'Désormais, les *Colloques* ont trouvé leur voie. D'édition en édition, Érasme retouche son travail avec amour. Il ajoute des dialogues, ironiques ou plaisants, clairs et vifs, jusqu'à la fin de sa vie, si bien que l'histoire des *Colloques* devient l'histoire d'Érasme: éditions innombrables, censures, corrections, apologies!...'

L'essaimage des Liégeois, dû notamment au sac de Liège en 1468, explique en partie pourquoi la Cité Ardente a attendu si longtemps avant d'abriter un atelier typographique permanent. Il faut tenir compte également d'autres facteurs: la présence d'un grand nombre de communautés religieuses qui perpétuent jusqu'à la fin du XVIe siècle la tradition du livre manuscrit, enfin le caractère ecclésiastique d'une principauté où les idées et les techniques novatrices ne s'implantent que lentement.

EXTRAIT DE L'ACTE DE PUBLICATION DES STATUTS ET RÉFORMATION DES JUGEMENTS ECCLÉSIASTIQUES DU DIOCÈSE ET DE LA CITÉ DE LIÈGE, LE 2 JUIN 1582. *L'imprimeur liégeois Morberius utilise ici le caractère dit 'de civilité'. Liège, Bibliothèque de l'Université (Photo Bibliothèque de l'Université de Liège).*

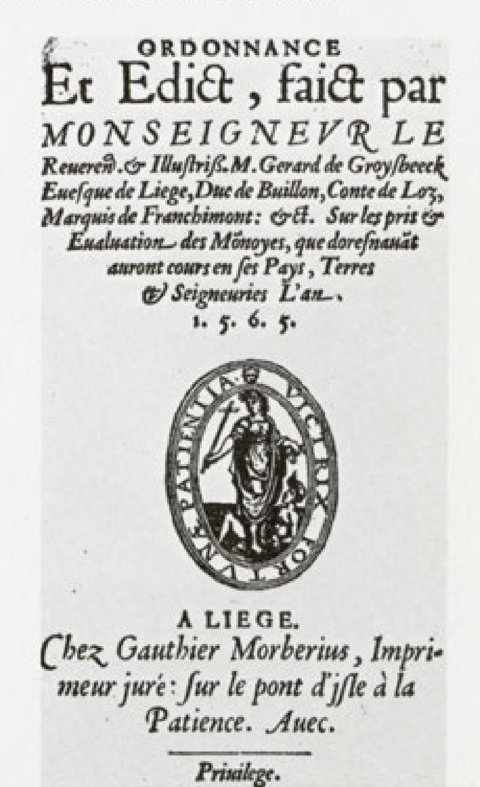
Anno à natiuitate Domini Millesimo Quingentesimo Octuagesimo secundo Mensis Junii die secunda, hora audientie causarum in Curia Episcopali Leodiensi consueta, Reuerendi atque eximii Domini, Leuinus Torrentinus Juris Utriusque Doctor, Canonicus & Archidiaconus Brabantie in Ecclesia Leodiensi, serenissimi Principis & Reuerendissimi Domini nostri Ernesti Episcopi Leodiensis Sigillifer & Vicarius Generalis, Necnon Henricus Dory Juris V. Licentiatus Canoni-

Les premiers imprimeurs installés à Liège. C'est d'ailleurs un artisan originaire de la partie thioise de la Principauté qui a l'honneur d'être l'architypographe de la Cité, à partir du 28 octobre 1558: il s'agit de WALTHÈRE MORBERIUS, très probablement natif de Saint-Trond.

Du point de vue technique et esthétique, notre imprimeur s'inspire du classicisme de Garamond et, par instants, du maniérisme du Lyonnais Granjon, dont le caractère de civilité eut tant de succès à Anvers. Mais il manifeste une prédilection marquée pour l'italique dont il emprunte, une fois de plus, la variante, allègre et légère, à Garamond. Quant au décor, il prend sa source dans le style décoratif de Geoffroy Tory, en passant par les créations de Simon de Colynes et de Jean de Tournes à Lyon vers 1557.

Même à travers les emprunts inévitables qu'il fait à Plantin, Morberius s'aligne donc résolument sur la mode française. Mais Plantin, installé à Anvers, n'était-il pas lui-même Tourangeau? Le premier imprimeur liégeois

On admirera l'élégance de la belle italique employée par Morberius pour composer la page de titre de cet opuscule, daté de 1565. Liège, Bibliothèque de l'Université. (Photo Bibliothèque de l'Université de Liège).



ORDONNANCE
Et Edict, faict par
MONSEIGNEVR LE
Reuerẽd. & Illustriß. M. Gerard de Groysbeeck
Euesque de Liege, Duc de Buillon, Conte de Loz,
Marquis de Franchimont: &c. Sur les pris &
Eualuation des Mõnoyes, que doresnauãt
auront cours en ses Pays, Terres
& Seigneuries L'an.
1. 5. 6. 5.

A LIEGE.
Chez Gauthier Morberius, Imprimeur juré: sur le pont d'Jsle à la Patience. Auec.
Priuilege.

subtiliore rerum argumẽto exposuisse qui vobis iamdudum magna sui laude medicinam faciunt. Verũ quoniam aut grandiora meditantur, aut ad hæc infima sese demittere dedignantur, quicquid pro nostro in vestram dignitatem animi veluti mnemosyno mittemus, grato animo suscipere dignemini, aliquãdo aut maiora, aut sacratiora (circa quæ olim etiã insudauimus) accepturi.

Valete. Leodij Calendis Octobris. Anno

1566.

A iiij.



Finesse du caractère, composition en échelle, gracilité du cul-de-lampe confèrent une distinction certaine à cette mise en page de Morberius, datée de 1566. Liège, Bibliothèque de l'Université (Photo Bibliothèque de l'Université de Liège).

LE BASTIMENT DES RECEPTES, CONTENANT TROIS PARTIES.

La premiere, traicte de diuerses vertuz & proprietez des choses.

La seconde, est de diuerses sortes d'odeurs, & compositiõs d'icelles.

La tierce comprent aucuns secretz medicinaux, propres a conseruer la santé.

Auec certains Remedes contre la peste.

ITEM

Le Plaisant Iardin des receptes.

A LIEGE
Chez GERARD DV RIEV
1597.

CETTE PAGE DE TITRE DE *BASTIMENT DES RECEPTES* (1597) *de Gérard de ou du Rieu plaît immédiatement par l'allure allégée de son architecture générale. Liège, Bibliothèque de l'Université (Photo Bibliothèque de l'Université de Liège).*

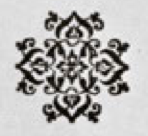
ORPHEVS ANTIQVISSIMVS

& optimus Poëta, Philosophus Trismegistus de Lapidibus, nunc demũ latio iure donatus.

M. HANNARDO GAMERIO POETA LAVREATO INTERPRETE.

Accesserunt eiusdem Hannardi scholia, quæ & rei medicæ studiosis vtilia iucundaq; futura sunt: & quæ quibusdam locis obscurioribus plurimum lucis adferent.

Accessit præterea argumentum in Orphei libellum Renato Perdrierio interprete.



LEODII,
Ex Officina Gualteri Morberij.

M. D. LXXVI.

Nutu & consensu Reuereñ.

CETTE PAGE DE TITRE DE L'*ORPHEUS ANTIQUISSIMUS* (1576) *est une des plus belles réussites de Morberius, grâce à la répartition des blancs et à l'heureuse diversité des caractères et des corps. Liège, Bibliothèque de l'Université (Photo Bibliothèque de l'Université de Liège).*



CUL-DE-LAMPE UTILISÉ PAR SIGISMUND FEYRABEND, *typographe de Francfort, et repris par les imprimeurs liégeois Henri Hoyoux (Hovius) et Gérard de Rieu (Rivius). Liège, Bibliothèque de l'Université (Photo Bibliothèque de l'Université de Liège).*



MARQUE TYPOGRAPHIQUE *portant le millésime 1531 et la devise* Victrix Fortunae Patientia *que Lucas Rivius, imprimeur montois du début du XVIIe siècle, a repris, en la modifiant, à l'imprimeur liégeois du XVIe siècle Morberius. Extrait de: Rousselle, Bibliographie montoise.*

adoptera la même devise que le prince des typographes: *Victrix Fortunae Patientia* (La patience, victorieuse du hasard).

Les ouvrages imprimés par Morberius sont, en général, des pièces de circonstance: publication de canons, décrets et statuts en langue latine. Le bilinguisme de la principauté de Liège nous vaut un traité sur la peste (1577) en

flamand, et un *Manuel de conversation* français-latin (1562) que l'on peut mettre, toutes proportions gardées, en relation avec la célèbre *Janua linguarum* de Comenius.

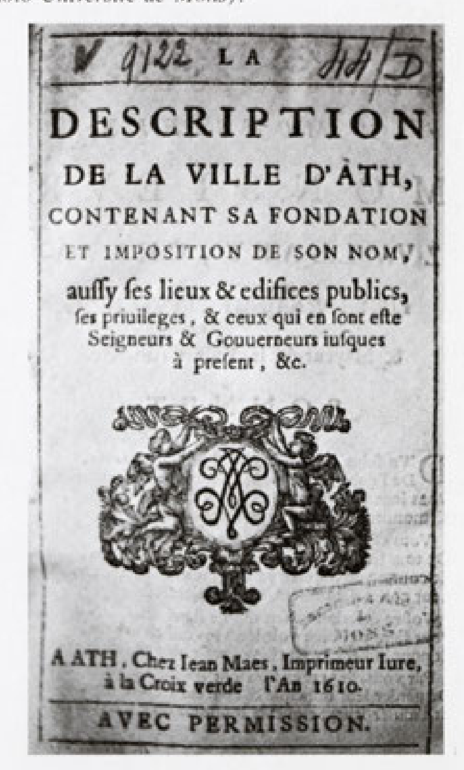
Parmi les successeurs immédiats du premier imprimeur liégeois, décédé en 1595, il convient de citer, outre son petit-fils Christian Ouwerx et Arnold de Corswarem, les personnalités de Henri Hoyoux et de Gérard de Rieu. Avec eux, une inspiration plus nettement germanique le dispute à l'influence française.
Le premier, d'abord éditeur-libraire de Morberius, se consacre surtout à l'imprimerie à partir de 1596. Son décor typographique — bandeaux, culs-de-lampe, vignettes — est souvent le même que celui du second. L'un et l'autre empruntent leur matériel au plus grand imprimeur de Francfort du XVI[e] siècle, le célèbre Sigismund Feyrabend (Heidelberg 1528-Francfort 1590) pour qui le graveur liégeois Théodore de Bry a travaillé pendant vingt années.
De son côté, Gérard de Rieu — Rivius, de la Rivière — paraît bien appartenir à une famille de libraires-imprimeurs-éditeurs dispersés à Liège, Mons, Dinant, Arras et Cambrai. Un Guillaume de la Rivière, né à Caen en 1548, était neveu de Jeanne Rivière, épouse de Christophe Plantin. De Liège, la dynastie des Rieu-Rivius me permet d'introduire l'exposé de Christiane Piérard puisque Lucas Rivius, imprimeur à Mons, où il a travaillé de 1605 à 1618, avait adopté comme marque typographique celle du Liégeois Morberius. À travers les régions wallonnes, se tisse ainsi tout un réseau de relations professionnelles que favorise le nomadisme traditionnel des imprimeurs sous l'Ancien Régime.

Jacques STIENNON

DANS LES PAYS-BAS MÉRIDIONAUX DE LANGUE ROMANE

Les conditions historiques. Vers 1550 le livre prend définitivement sa présentation moderne dans les Pays-Bas méridionaux, adoptant la tradition déjà implantée dans les centres flamands où œuvrent les imprimeurs humanistes tel Thierry Martens. Dans la partie romane de ces régions, très rares seront donc les ouvrages aux caractères archaïsants, proches des incunables; en effet, l'imprimerie y apparaît tardivement à l'exception de Valenciennes, alors ville hainuyère. C'est surtout du Hainaut qu'il sera question, car Namur produisit sa première impression typographique en 1617 (typographe, Henri Furlet au couvent des récollets) et le Brabant wallon attendit 1774 pour qu'un imprimeur s'installât à Nivelles, en l'occurrence E.-H.-J. Plon, originaire de Mons et père de Charles, fondateur de la célèbre maison Plon de Paris vers 1798. C'est un autre membre de la même famille montoise, Pierre Plon, qui installera une impri-

PAGE DE TITRE DE *LA DESCRIPTION DE LA VILLE D'ATH* (1610), *une des premières impressions athoises. Mons, Bibliothèque de l'Université, Fonds ancien (Photo Université de Mons).*


LA
DESCRIPTION
DE LA VILLE D'ATH,
CONTENANT SA FONDATION
ET IMPOSITION DE SON NOM,
auſſy ſes lieux & edifices publics,
ſes priuileges, & ceux qui en ſont eſté
Seigneurs & Gouuerneurs iuſques
à preſent, &c.

A ATH, Chez Iean Maes, Imprimeur Iure,
à la Croix verde l'An 1610.
AVEC PERMISSION.

flamand, et un *Manuel de conversation* français-latin (1562) que l'on peut mettre, toutes proportions gardées, en relation avec la célèbre *Janua linguarum* de Comenius.

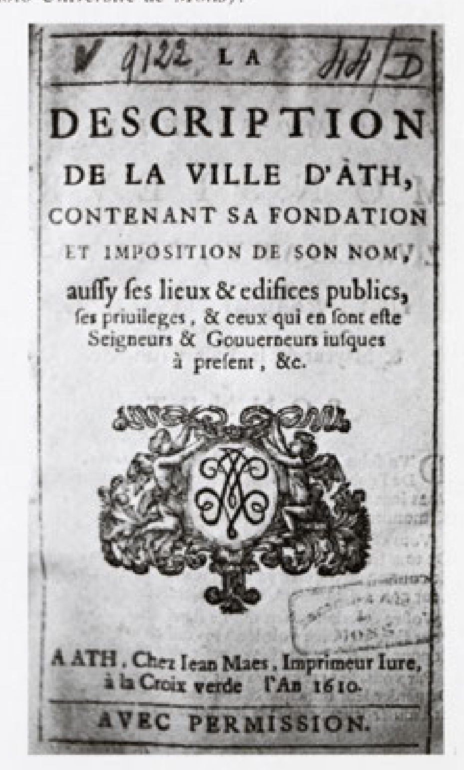
Parmi les successeurs immédiats du premier imprimeur liégeois, décédé en 1595, il convient de citer, outre son petit-fils Christian Ouwerx et Arnold de Corswarem, les personnalités de HENRI HOYOUX et de GÉRARD DE RIEU. Avec eux, une inspiration plus nettement germanique le dispute à l'influence française.
Le premier, d'abord éditeur-libraire de Morberius, se consacre surtout à l'imprimerie à partir de 1596. Son décor typographique — bandeaux, culs-de-lampe, vignettes — est souvent le même que celui du second. L'un et l'autre empruntent leur matériel au plus grand imprimeur de Francfort du XVI[e] siècle, le célèbre Sigismund Feyrabend (Heidelberg 1528-Francfort 1590) pour qui le graveur liégeois Théodore de Bry a travaillé pendant vingt années.
De son côté, Gérard de Rieu — Rivius, de la Rivière — paraît bien appartenir à une famille de libraires-imprimeurs-éditeurs dispersés à Liège, Mons, Dinant, Arras et Cambrai. Un Guillaume de la Rivière, né à Caen en 1548, était neveu de Jeanne Rivière, épouse de Christophe Plantin. De Liège, la dynastie des Rieu-Rivius me permet d'introduire l'exposé de Christiane Piérard puisque Lucas Rivius, imprimeur à Mons, où il a travaillé de 1605 à 1618, avait adopté comme marque typographique celle du Liégeois Morberius. À travers les régions wallonnes, se tisse ainsi tout un réseau de relations professionnelles que favorise le nomadisme traditionnel des imprimeurs sous l'Ancien Régime.

Jacques STIENNON

DANS LES PAYS-BAS MÉRIDIONAUX DE LANGUE ROMANE

Les conditions historiques. Vers 1550 le livre prend définitivement sa présentation moderne dans les Pays-Bas méridionaux, adoptant la tradition déjà implantée dans les centres flamands où œuvrent les imprimeurs humanistes tel Thierry Martens. Dans la partie romane de ces régions, très rares seront donc les ouvrages aux caractères archaïsants, proches des incunables; en effet, l'imprimerie y apparaît tardivement à l'exception de Valenciennes, alors ville hainuyère. C'est surtout du Hainaut qu'il sera question, car Namur produisit sa première impression typographique en 1617 (typographe, HENRI FURLET au couvent des récollets) et le Brabant wallon attendit 1774 pour qu'un imprimeur s'installât à Nivelles, en l'occurrence E.-H.-J. PLON, originaire de Mons et père de Charles, fondateur de la célèbre maison Plon de Paris vers 1798. C'est un autre membre de la même famille montoise, Pierre Plon, qui installera une impri-

PAGE DE TITRE DE *LA DESCRIPTION DE LA VILLE D'ATH* (1610), *une des premières impressions athoises. Mons, Bibliothèque de l'Université, Fonds ancien (Photo Université de Mons).*


LA
DESCRIPTION
DE LA VILLE D'ATH,
CONTENANT SA FONDATION
ET IMPOSITION DE SON NOM,
auſſy ſes lieux & edifices publics,
ſes priuileges, & ceux qui en ſont eſte
Seigneurs & Gouuerneurs iuſques
à preſent, &c.

A ATH, Chez Iean Maes, Imprimeur Iure,
à la Croix verde l'An 1610.
AVEC PERMISSION.

merie à Ath en 1742. L'imprimerie existait dans cette ville du comté de Hainaut dès le XVII[e] siècle. En 1610, chez Jean Maes paraît une *Description de la Ville d'Ath* par Jean Zuallart qui avait publié peu auparavant, en 1608, son *Très dévôt voyage de Jérusalem à Anvers.*

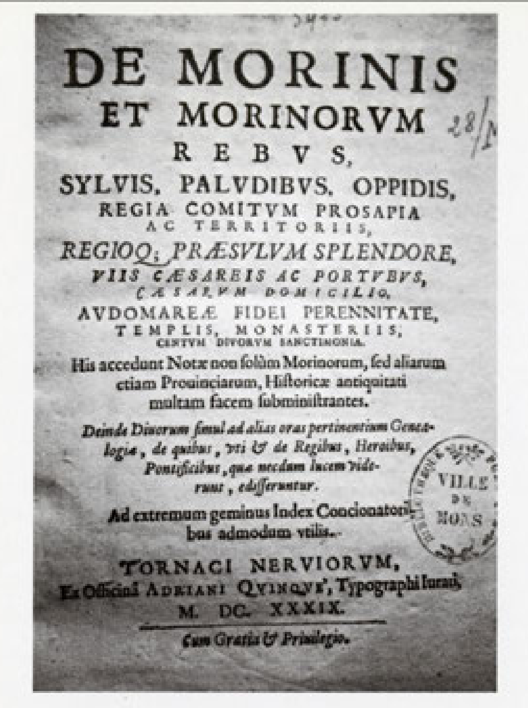
Le Hainaut vit s'épanouir les ateliers de copistes et de miniaturistes au moyen âge: la librairie de Bourgogne s'est accrue au XV[e] siècle de nombreux manuscrits richement enluminés, sortis des ateliers de Mons ou de Valenciennes. Mais ni Philippe le Bon ni son fils Charles n'encouragèrent la nouvelle technique dans le comté. Ce dernier marque un sérieux retard dans la pratique de l'imprimerie: des raisons politiques, économiques et intellectuelles expliquent ce fait.
Il est remarquable que l'imprimerie, dès son invention au milieu du XV[e] siècle, s'est implantée dans des centres où les capitaux et les capacités économiques, commerciales ou industrielles existaient et favorisaient le développement ou l'usage de cette technique de communication entre les hommes: Deventer, Bruges, Anvers en sont les illustrations. L'existence d'écoles réputées ou d'une Université est aussi un facteur d'épanouissement. Professeurs et étudiants réclament des manuels scolaires, des textes imprimés, des éditions princeps d'auteurs anciens, des commentaires d'humanistes et d'érudits qui dispensaient leur savoir dans ces institutions; Louvain en Brabant, (Université fondée en 1426) et Douai en Flandre (Université créée en 1562) seront sièges d'ateliers d'imprimeurs.
D'autre part, les événements historiques favorisaient ou réduisaient les possibilités d'installation d'une officine: Mons, en 1580 devient centre politique des Pays-Bas avec Farnèse et RUTGER VELPIUS y installe la première officine tandis que Tournai en 1530 se voit privée d'une Université naissante par le Grand Conseil de Malines.
Enfin, les commandes de souverains, de mécènes, d'intellectuels non attachés à une Université, peuvent justifier l'existence d'un atelier d'imprimerie ou expliquer sa survie.
Le Hainaut n'a pas bénéficié de circonstances favorables à cet essor; aucune officine ne s'y établit avant l'extrême fin du XV[e] siècle: à Valenciennes, à la frange chronologique qui sépare théoriquement l'incunable du post-incunable, JEAN DE LIÈGE imprima cinq ouvrages, œuvres de trois chroniqueurs officiels de la cour de Bourgogne, Jean Molinet, Georges Chastelain et Olivier de la Marche. Il le fit aux environs de 1500, sans qu'il soit possible de préciser le laps de temps qui sépare les tirages. C'est peut-être Molinet qui favorisa l'installation de Jean de Liège dans cette ville scaldienne, alors économiquement la plus importante du Hainaut. Cette activité valenciennoise est comparable à celle de Liège où Corneille de Delft imprima vers 1500. Valenciennes est donc la première ville du Hainaut à posséder une imprimerie et la seule à avoir produit des incunables. Cette activité sera d'ailleurs éphémère et c'est à la fin du XVI[e] siècle seulement que d'autres officines s'ouvriront; Valenciennes devenue française en 1678 tombera ensuite sous le coup de la réglementation royale très limitative en la matière. Certains spécialistes croient aussi pouvoir localiser une partie de l'édition du *Flavius Josèphe* soit dans le Hainaut, dans la région de Valenciennes, soit en Flandre.

L'imprimerie se propagea dans le bassin de l'Escaut et, au XVI[e] siècle, des ateliers s'échelonnent de Valenciennes à Anvers (Louvain étant sur la Dyle, affluent de l'Escaut); la papeterie, instrument indispensable à l'essor de l'imprimerie se développa dans les régions limitrophes de la Flandre, du Brabant et du Hainaut. Des moulins fonctionnent à Sirault, entre Mons et Tournai, dès le XV[e] siècle sans doute; à Chièvres, au XVI[e] siècle puis à Mons et à Hyon, installés par les imprimeurs montois, les Waudré, au XVII[e]; à Estinnes-au-Mont, fonctionne le moulin de l'abbaye de Bonne-Espérance. Cette dernière papeterie approvisionnera, au XVIII[e] siècle, de nombreux imprimeurs de Mons, Tournai, Mau-

beuge et même ailleurs, hors du Hainaut.
À l'écart des grands courants économiques, au XVI[e] siècle, le Hainaut fut aussi défavorisé dans le domaine intellectuel: peu d'humanistes de grand format travaillèrent la terre hainuyère, aucune Université n'y fut créée et les collèges qui y dispensèrent l'enseignement en français, en latin et en grec, préparèrent des étudiants qui cueillirent des lauriers aux Universités de Louvain et de Douai. Trois villes illustrent cette situation: Tournai, Mons et Binche.

Tournai. A Tournai, rattachée aux Pays-Bas en 1521, un projet déjà ancien prend corps en 1525: la création du *Collegium linguarum tornacense*. Petrus Amicus, Jacobus Ceratinus y enseigneraient le latin et le grec, Claude Warin les mathématiques, Melchior de Vienne la théologie, Pierre de Renaix le droit. En fait, un embryon d'Université qui n'aurait pas manqué de susciter l'implantation d'imprimeries, de papeteries et de nombreuses boutiques de librairies. Le projet échoua, malgré le patronage et la sympathie d'Érasme, de Robert de Keysere et de Pierre Cotrel, malgré des arguments solides. Quels étaient ces arguments? Une ville où siège un vénérable Chapitre, où les chanoines enseignent la théologie et le droit canon, a besoin de facultés de Droit et de Théologie; d'autre part, des étudiants étrangers, notamment des Pays-Bas du Nord, qui souhaitent apprendre le français trouveraient à Tournai des études moins coûteuses qu'en France. Une économie appréciable serait enregistrée par les jeunes gens de Tournai et du Hainaut à qui les villes octroient des bourses coûteuses pour étudier à Louvain ou en France; enfin, cette Université serait en région romane et dispenserait les Hainuyers d'aller en région flamande, à Louvain, continuer des études supérieures. Mais l'opposition fut vive et le Grand Conseil de Malines interdit cette institution le 8 octobre 1530.
C'est Douai en Flandre qui sera siège d'une Université romane dès 1562, date qui correspond à celle de la création de l'imprimerie dans cette ville, tant il est vrai que l'enseignement supérieur va de pair avec la mise en place des instruments de travail intellectuel (dates avancées par les spécialistes douaisiens: 1561 et 1563); le premier imprimeur JEAN BOGARD, sortira notamment la *Grammaire* de Pierre Procureur des collèges de Mons et de Binche.
Quant à Tournai, qui a ainsi raté son entrée dans le monde savant et humaniste, elle eut peut-être une officine au XVI[e] siècle. NICOLAS LAURENT aurait été un imprimeur aux talents limités, cité encore au début du XVII[e] siècle. La ville aux cinq clochers appela, par la voix de son Magistrat communal, deux imprimeurs chevronnés CHARLES MARTIN de Liège et JOSEPH DUHAMEL, Liégeois venant de Douai, en 1609. Comme à Mons, c'est l'autorité communale qui prend l'initiative d'installer une officine.

Desmazières considère comme première impression tournaisienne *La vie du bienheureux S. Jean de Sahagovne* de Georges Maigret, sortie en 1610 de l'atelier de Martin et Duhamel et offerte aux consaux avec une dédicace de l'auteur du 5 novembre 1609, tout comme avait été présentée la première impression montoise, la *Kakogeitnia*, avec une dédicace de Libert Houthem aux échevins de Mons, dès l'installation en 1580 de Rutger Velpius qui, lui, venait de Louvain. Ainsi, les deux villes du Hainaut, à trente ans de distance, dépendirent des deux centres universitaires du moment, Douai et Louvain, pour la création d'une imprimerie locale.
Il faut noter que Deschamps croit à une impression tournaisienne de 1597, *De missionibus* de Ph. Rovenius et note que Philippe de Hurges, dans ses *Mémoires,* fait allusion à l'*Estroit chemin de Salut* de Denys le Chartreux dédié aux consaux tournaisiens en 1609 par CHARLES MARTIN, en guise de cadeau d'installation. Cependant, d'une façon générale, les libraires tournaisiens, avant 1610, faisaient imprimer leurs livres par des imprimeurs de Paris, d'Anvers, de Douai, de Louvain; parmi ces libraires, Antoine Durieu (1509), Jean Deleforge, Jean Laurent, Denis


DE MORINIS
ET MORINORVM
REBVS,
SYLVIS, PALVDIBVS, OPPIDIS,
REGIA COMITVM PROSAPIA
AC TERRITORIIS,
REGIOQ; PRÆSVLVM SPLENDORE,
VIIS CÆSAREIS AC PORTVBVS,
CÆSARVM DOMICILIO,
AVDOMAREÆ FIDEI PERENNITATE,
TEMPLIS, MONASTERIIS,
CENTVM DIVORVM SANCTIMONIA.
His accedunt Notæ non solùm Morinorum, sed aliarum etiam Prouinciarum, Historicæ antiquitati multam facem subministrantes.
Deinde Diuorum simul ad alias oras pertinentium Genealogiæ, de quibus, vti & de Regibus, Heroibus, Pontificibus, quæ necdum lucem viderunt, edisseruntur.
Ad extremum geminus Index Concionatoribus admodum vtilis.
TORNACI NERVIORVM,
Ex Officinâ ADRIANI QVINQVE', Typographi Iurati,
M. DC. XXXIX.
Cum Gratia & Priuilegio.
VILLE DE MONS

PAGE DE TITRE DU *DE MORINIS ET MORINORUM REBUS* (1639), *une édition tournaisienne sortie de l'officine du principal imprimeur installé à Tournai au XVIIe siècle, Adrien Quinqué. Mons, Bibliothèque de l'Université, Fonds ancien (Photo Université de Mons).*

Durieu, Nicolas Laurent et sa veuve, Nicolas Dupont (qui fournissait des livres scolaires aux élèves de l'école dominicale), Charles Hiecq. Un des principaux imprimeurs tournaisiens du XVIIe siècle sera ADRIEN QUINQUÉ et, dès lors, malgré les vicissitudes politiques (occupation française en 1701-1709 et application de la stricte réglementation royale notamment), Tournai ne connaîtra plus de césure dans son activité d'imprimerie. À l'heure actuelle, cette ville est encore un des grands centres d'impression du pays.
C'est toutefois à Anvers que Chifflet confia sa *Description du trésor de Childéric* (chez Balthasar Moretus en 1655) bien que Malbrancq ait édité chez QUINQUÉ son *De Morinis et Morinorum rebus*.

Mons. L'exemple de Tournai est négatif. Le cas de Mons illustre un autre point de vue. L'enseignement y fut pratiqué dès le moyen âge au niveau élémentaire et, en 1545, le Magistrat de la ville crée le collège de Houdain où sont enseignés le français, le latin, le grec, l'histoire. Cet enseignement contrôlé par le pouvoir communal est confié à des ecclésiastiques, mais à la tête de ce collège figureront successivement Jean Gilet, auteur d'une grammaire, Jean Desmaretz mieux connu comme auteur sous le nom de Johannes Paludanus, Pierre Procureur, autre auteur d'une grammaire, tous laïcs. L'enseignement y sera réputé et plusieurs disciples du collège de Houdain seront couronnés lauréats aux Universités de Louvain et de Douai au point que le clocher de l'établissement pourra être orné de trois couronnes.
C'est donc une école renommée, avec des maîtres et régents de valeur, auxquels les livres sont indispensables: les manuels sont imprimés à Anvers ou à Louvain puis acquis par le collège et ses étudiants chez des libraires montois, notamment LAURENT LENFANT qui fait imprimer sa marque et son adresse en page de titre; Jean Pissart, en 1574, fait éditer une *Doctrine chrétienne* en 1000 exemplaires à l'usage des enfants de l'école dominicale. Les libraires de Mons sont à cette époque des éditeurs de textes didactiques, religieux, juridiques, polémiques, politiques. Le nom de JEAN PISSART apparaît en 1540 en page de titre des *Coustumes et usaiges* de Valenciennes imprimés à Anvers par Hillenius. Quant à VALERIAN NOËL (Valerianus Natalis) en 1527-1540, il faisait imprimer à Paris les *Missels* qu'il vendait à Mons. Olivier Boulogne vendit à Liège un *Missale* imprimé aux frais de NATALIS LE MONTOIS, à Paris chez Maheu, en 1540; Jean Monsieur et Laurent Lenfant, libraires à Mons, faisaient imprimer les *Loix, chartres...* de Hainaut à Anvers chez Jean Van der Loe en 1553. Dès 1586, Charles Michel imprime à l'usage du collège une réédition des *Élémens ou institutions de la langue françoise* de Jean Bosquet, probablement le premier ouvrage scolaire imprimé dans cette ville.

Le premier livre imprimé à Mons, en juin 1580 chez Rutger Velpius, est un texte de Libert Houthem du collège de Houdain ('Catalogue' politique intitulé *Kakogeitnia seu mala vicina*) et offert par lui aux échevins à l'occasion de l'installation d'un atelier d'imprimeur; en effet, les échevins devaient faire imprimer leurs édits, placards ou avis, destinés à informer la population, dans les mêmes villes que les


ELEMENS,
OV
INSTITVTIONS DE LA LANGVE FRANCOISE, PROPRES POVR FAÇONNER la Ieunesse, à parfaictement, & nayuement entendre, parler, & escrire icelle langue.
Ensemble, vn Traicté de l'office, des Poincts, & Accents.
Plus vne table des termes, esquelz l'S, s'exprime.
Le tout reueu, corrigé, augmenté, & mis en meilleur ordre qu'au parauant, par son Autheur premier,
Iean Bosquet.
A MONS,
Chez Charles Michel, Imprimeur iuré en la rüe des Clercs.
M.D.LXXXVI.

L'AUTEUR DE CES *ÉLEMENS OU INSTITUTIONS DE LA LANGUE FRANÇOISE* (MONS, CHARLES MICHEL, 1586) EST JEAN BOSQUET, *écrivain et poète né à Mons en 1599. Mons, Bibliothèque de l'Université, Fonds ancien (Photo Université de Mons).*



L'ÉLÉGANTE MARQUE DE L'IMPRIMEUR MONTOIS VELPIUS *illustre un passage des psaumes déclarant:* La Justice et la Paix se sont embrassées. *Mons, Bibliothèque de l'Université, Fonds ancien (Photo Université de Mons).*


LE
RENART
DECOVVERT.
A Mons en Haynault,
chez Rutger Velpius Imprimeur
iuré 1580.
Sur le Nouueau Marché.

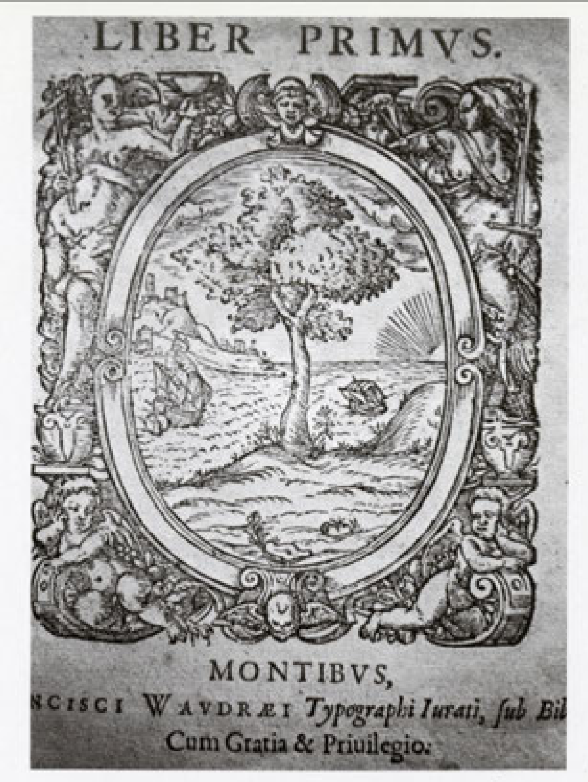
PAGE DE TITRE DE *LE RENART DÉCOUVERT* (MONS, 1580) AVEC ENCADREMENT. *Cet opuscule a été longtemps considéré comme le premier livre imprimé à Mons; il s'agit, en fait, de la septième impression de Velpius après son installation dans la capitale du Hainaut. Mons, Bibliothèque de l'Université, Fonds ancien (Photo Université de Mons).*

libraires-éditeurs (au cours du XVIe siècle, avant 1580, on relève au moins dix rééditions des lois, chartes et coutumes du Hainaut, à Anvers).
Toutefois, ce sont des raisons politiques bien plus qu'intellectuelles ou administratives qui ont précipité l'autorisation royale en 1580. Alexandre Farnèse a établi le gouvernement des Pays-Bas espagnols dans une ville relativement calme pendant la longue période de troubles religieux et politiques que connaissaient nos régions, et il a choisi Mons; c'est de là qu'il ira assiéger Tournai en 1581 et qu'il rejoindra Bruxelles en 1585. Rutger Velpius, imprimeur de Louvain, patenté *juratus* après un examen devant le prototypographe royal Christophe Plantin, était avant tout l'homme du pouvoir. Il quitta Mons pour Bruxelles, nouveau siège du gouvernement, en 1585: il suivit Farnèse sauf à Tournai où la sécurité était sans doute moindre. Au cours de la première année de son installation, Velpius imprima dix-neuf textes de mai à décembre 1580, tous de nature polémique, politique, anti-orangiste ou flattant le pouvoir en place. Pendant les cinq années de son séjour, il donna environ quarante-cinq imprimés (en français, latin, flamand et anglais) mais pas de livres didactiques à l'usage du collège de Houdain, les œuvres littéraires étant l'exception dans sa production. CHARLES MICHEL succéda à Velpius et, désormais, Mons, à la différence de la plupart des autres centres hainuyers, eut toujours au moins un imprimeur en fonction. Soumis à la réglementation laïque et religieuse du moment, il jouissait des privilèges dévolus aux artisans intellectuels. Charles Michel imprima en français et en latin, environ cent trente ouvrages dont, en 1594, les *Chartres et coustumes* de Binche, cette ville n'ayant plus d'imprimeur.

Parmi les imprimeurs montois, successeurs de Velpius, certains sont connus ou célèbres pour la qualité de leur production (tels les WAUDRÉ, XVIIe siècle), par la quantité de textes sortis de leur officine (JEAN HAVART, XVIIe), par la nature ou la rareté de certains ouvrages com-

posés sur leur marbre (GASPARD MIGEOT dont l'édition du *Testament* dit de Mons, en 1667, et d'autres textes jansénistes, ont été l'objet de nombreuses études et conjectures). Ces imprimeurs furent réputés aussi par l'innovation de certains procédés (beaucoup plus tard au début du XIX[e] siècle): ainsi, sur le territoire des anciens Pays-Bas, la pratique de la lithographie pour les illustrations commence à Mons.

Malgré cette permanence de l'imprimerie, certains auteurs locaux — pour une raison de prestige, sans doute, voire de compétence pour la typographie du grec et du latin — se firent imprimer à Douai ou à Louvain, foyers universitaires. Pierre Procureur, par exemple, confiera le manuscrit de sa célèbre *Grammaire* à Jean Bogard à Douai en 1591; les rééditions de 1598 et 1604 sont anversoises. La première réédition montoise (*Liber tertius* chez LUCAS RIVIUS) date de 1604. Plusieurs autres suivirent chez Rivius, Waudré, Veuve de la Roche).



MARQUE (1632) DE FRANÇOIS WAUDRÉ, *imprimeur à Mons de 1623 à 1641. Mons, Bibliothèque de l'Université, Fonds ancien (Photo Université de Mons).*

Binche. Pierre Procureur fut successivement régent aux collèges de Binche et de Mons. Binche est un autre exemple de ville où l'imprimerie eut une existence très éphémère au XVI[e] siècle: faute de circonstances politiques ou économiques favorables, l'installation de l'officine de GUILLAUME CORDIER en 1544-1545 fut sans lendemain; trois ouvrages en sont connus: *La vie et légende de Madame Saincte Luthgarde, Dialogue Nouveau à trois personnes* (ce deuxième imprimé étant d'ailleurs douteux) et un *De varia fontium... natura* (cité par Rousselle). La création en 1570 du collège communal de Binche, comparable à celui de Houdain à Mons, ne suscitera pas de renaissance de l'imprimerie. La ville avait été saccagée par Henri II, ce qui ruina l'économie binchoise et entraîna le déclin de la draperie. La destruction du château de Marie de Hongrie à Binche en 1554, de même que celui de Mariemont, marqua la fin des heures 'royales' de la ville; la régente et la cour se désintéressèrent de la résidence hainuyère, autrefois si animée. Binche perdit et son prestige et l'intérêt à y maintenir un atelier de diffusion de la pensée.

Un rapide tour d'horizon fait apparaître que le Brabant participe au courant intellectuel dans la mesure où il est proche des centres politique (Bruxelles) et intellectuel (Louvain) du duché, donc fort peu dans sa partie romane. On remarquera aussi que Namur, hors du mouvement économique contemporain, ne connaîtra l'imprimerie qu'au XVII[e] siècle et qu'en Hainaut, à part la contribution valenciennoise aux incunables et la courte expérience binchoise avortée par les événements politiques, aucune ville ne connaîtra l'imprimerie avant le dernier quart du XVI[e] siècle (Binche 1545, Mons 1580), voire le XVII[e] siècle (Tournai et Ath 1610); il faut ensuite attendre le XVIII[e] siècle (1719, Bonne-Espérance) pour voir croître le nombre de sièges d'officine dans le comté. C'est évidemment au XIX[e] siècle que la majorité des créations auront lieu (outre Charleroi en 1809 et Boussu en 1851, il y a vingt-trois localités nouvellement dotées d'un ou de plusieurs ateliers).



BOIS GRAVÉ EN TAILLE D'ÉPARGNE DE LA MARQUE PRÉCÉDENTE. *Conservé dans les collections du Chanoine Edmond Puissant, c'est un rare exemple de marque montoise existant dans cette ville. Mons, Musée communal Chanoine Puissant (Photo Université de Mons).*

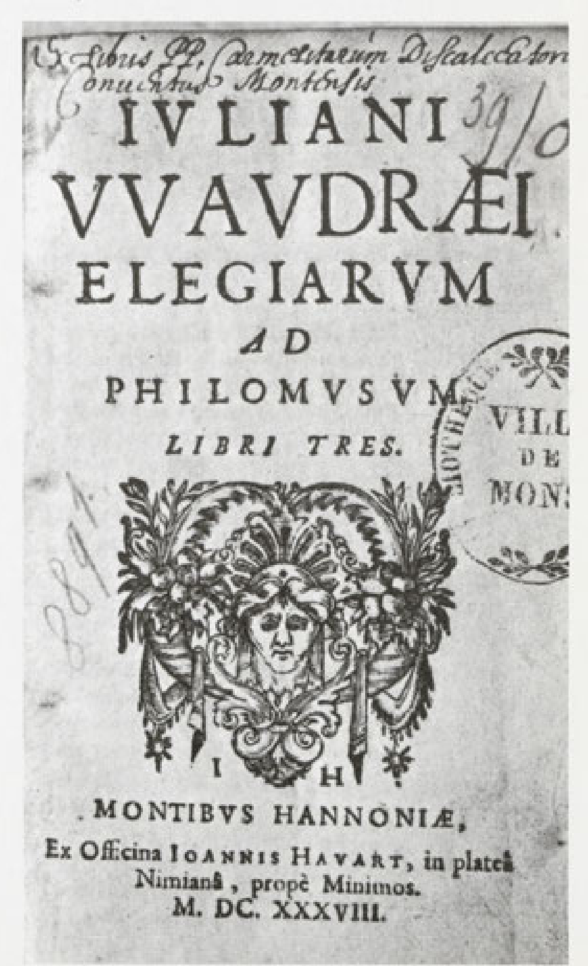


AUTRE MARQUE (1636) DE FRANÇOIS WAUDRÉ, *faisant allusion à l'enseigne de son officine 'Sub Bibliis'. Mons, Bibliothèque de l'Université, Fonds ancien (Photo Université de Mons).*

Comme dans d'autres régions, du XVIe au XXe siècle, les alliances matrimoniales furent fréquentes entre familles d'imprimeurs du Hainaut et même des pays voisins. Mons est un exemple de continuité dans la pratique de cet art, sans doute parce que l'échevinage communal, les États de Hainaut, la Cour souveraine du comté, avaient besoin d'imprimeurs sur place. Ceux-ci ne furent pas toujours originaires de Mons ou même du Hainaut; Velpius vint de Louvain et sans doute aussi Rivius; Laurent Preud'homme était Namurois, Bottin et Wilmet, Liégeois; Havart venait de France et de même, Varret, de Rouen. Ceci pour le XVIe et le XVIIe siècle. D'autre part, la famille Plon, issue de Jacques, géomètre-arpenteur, donna des rejets importants à Ath, à Nivelles et à Paris où elle trouva la célébrité au XVIIIe siècle.

Dans les Pays-Bas méridionaux de langue romane, sans avoir brillé intensément, comme à Anvers, à Louvain, à Douai, faute d'avoir eu un support économique ou intellectuel suffisant, l'imprimerie ne fut pas moins un instrument important de diffusion du savoir

UN DES IMPRIMEURS MONTOIS LES PLUS PROLIFIQUES, JEAN HAVART, *a imprimé, en 1638, ce recueil d'Élégies qui porte l'ex-libris manuscrit de la bibliothèque des carmes déchaussés de Mons. Mons, Bibliothèque de l'Université, Fonds ancien (Photo Université de Mons).*



IVLIANI
VVAVDRÆI
ELEGIARVM
AD
PHILOMVSVM
LIBRI TRES.

I H

MONTIBVS HANNONIÆ,
Ex Officina IOANNIS HAVART, in plateâ Nimianâ, propè Minimos.
M. DC. XXXVIII.

dans de larges couches de la population. Elle servit de moyen de pression aux mains du pouvoir politique, de propagande et de polémique au service des tendances religieuses ou philosophiques, d'information, enfin, à la portée d'un grand nombre d'habitants des villes et des villages.

Christiane PIERARD

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

L'histoire de l'imprimerie à Liège et principalement de ses origines est encore à faire. Différentes études facilitent cette recherche: notamment J. BRASSINNE, *L'imprimerie à Liège jusqu'à la fin de l'Ancien Régime*, dans *Histoire du livre et de l'imprimerie en Belgique des origines à nos jours*, t. 5, Bruxelles, 1929, in-4°; X. DE THEUX, *Bibliographie liégeoise*, Bruges, 1885, in-4°; J. STIENNON, *L'œuvre des premiers imprimeurs liégeois (1560-1600)*, dans *Gutenberg Jahrbuch*, 1957, pp. 175-178 et, du même, *Notes biographiques sur un imprimeur liégeois du XVIème siècle: Gérard de Rieu, Ibid.*, 1958, pp. 164-165.

Sur Guillaume Le Roy, cf. les nombreux travaux de Natalis RONDOT, *Les graveurs sur bois et les imprimeurs à Lyon, au XVème siècle*, Lyon-Paris, 1896, 245 pp., gr. in-8°. *Les artistes et les maîtres de métiers étrangers ayant travaillé à Lyon*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1883, 20 pp., gr. in-8°; Charles PERRAT, *Barthélemy Buyer et les débuts de l'imprimerie à Lyon*, dans *Humanisme et Renaissance*, t. 2, 1935, pp. 103-121, 234-275, 349-387; René FEDOU, *Imprimerie et culture: la vie intellectuelle à Lyon avant l'apparition du Livre* dans *Cinq Études lyonnaises*, Paris-Genève, 1966, pp. 1-25. (*Centre de recherches d'histoire et de philologie* de la IV[e] Section de l'École pratique des Hautes-Études); Jeanne-Marie DUREAU-LAPEYSSONNIE, *Recherches sur les grandes compagnies de libraires lyonnais au XVIème siècle*, dans *Nouvelles Études lyonnaises*, Genève, 1969, pp. 5-63, *ibid.* Pour les Marneffe, on se référera, entre autres, au monumental ouvrage de CLAUDIN, *Histoire de l'imprimerie en France*, t. 2, pp. 517 et ss.; *Répertoire des imprimeurs parisiens*, nouv. éd., Paris, 1965, sous la dir. de Jeanne VEYRIN-FORRER et Brigitte MOREAU. Sur Jean de Liège, cf. Georges COLIN, *Jean de Liège*, dans *Le cinquième centenaire de l'imprimerie dans les anciens Pays-Bas*, Bruxelles, 1973, pp. 529-532; R. GIARD et H. LEMAITRE, *Les origines de l'imprimerie à Valenciennes: Jehan de Liège*, dans *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, 1903, pp. 349-362. Enfin, il est indispensable d'utiliser le répertoire classique de Louis POLAIN.

En ce qui concerne l'imprimerie dans le Hainaut, il convient de partir de H. ROUSSELLE, *Bibliographie montoise. Annales de l'imprimerie à Mons depuis 1580 jusqu'à nos jours*, Mons, 1958, in-8°; E. PONCELET et E. MATTHIEU, *Les imprimeurs montois*, *Publications de la Société des bibliophiles belges séant à Mons*, t. 35, Mons, 1913, in-8°. On y ajoutera CH. PIÉRARD et P. RUELLE, *Les premiers livres imprimés à Mons*, *Publication de la Société des bibliophiles belges séant à Mons*, t. 45, Mons, 1966, in-8°; L. DEVILLERS, *Supplément à la bibliographie montoise*, dans *Mémoires de la Société des sciences, arts et lettres du Hainaut*, 3ème s., t. III à IV, Mons, 1869-1871, in-8°. Sont toujours recommandables les études de R. CHALON, *Rutger Velpius, imprimeur à Mons*, dans *Le Bibliophile belge*, t. 1, Bruxelles, 1845, pp. 9-12 et, du même, *Recherches sur les éditions du Nouveau Testament de Mons, ibid.*, pp. 105-116. Sur l'origine des Plon, cf. E. PLON, *Notre livre intime de famille*, Paris, Plon, 1893, in-8°.

Sur l'histoire du livre à Tournai, cf. F. HENNEBERT, *Des premières productions de la presse à Tournai (1610)*, dans *Bulletin de la Société historique et littéraire de Tournai*, t. 1, Tournai, 1849, pp. 45-50; E. DESMAZIÈRES, *Bibliographie tournaisienne*, Tournai, 1882 (reprint 1973); J. PYCKE, *Bibliographie relative à l'histoire de Tournai*, dans *Annales de la Société royale d'histoire et d'archéologie de Tournai*, t. 24, Tournai, 1974, pp. 130-436.

On trouvera des informations sur l'imprimerie, l'édition et la librairie à Ath dans R. SANSEN, *Ath d'autrefois*, Lessines, s.d. (1965), in-8°; J. DUGNOILLE, J.P. DUCASTELLE, M. COULON, R. MEURANT, R. SANSEN, R. SMET, *Ath et sa région*, s.l., s.d. (1973), in-8°, qui complètent C.-J. BERTRAND, *Histoire de la ville d'Ath*, dans *Mémoires et Publications de la Société des Sciences, arts et lettres du Hainaut*, 6ème série, t. 8, Mons, 1906, pp. 1-480 et J. DEWERT, *Jean Maes père et Jean Maes fils (1610-1658), les deux premiers imprimeurs athois*, dans *Annales du Cercle archéologique d'Ath et de la région*, t. 13, Ath, 1926, pp. 65-96.

Pour Namur, on prendra pour point de départ F.D. DOYEN, *Bibliographie namuroise*, Namur, 1887-1902, 3 vol., in-8° (reprint en 1974); J. BORGNET, *Recherches sur les imprimeurs de Namur* dans *Bulletin du bibliophile belge*, 1[re] série, t. VI, 1850, pp. 429-455 et t. IX, 1852, pp. 289-295. Pour Nivelles, J. WILLIAME, *Essai de bibliographie nivelloise*, dans *Annales de la Société d'archéologie de l'arrondissement de Nivelles*, t. 10, Nivelles, 1911, in-8°.

Un exposé général a été tenté par A. VINCENT, *La typographie en Belgique (sauf Anvers) au XVIème siècle*, dans *Histoire du livre et de l'imprimerie en Belgique, des origines à nos jours*, Bruxelles, 1923-1924, pp. 53-90. Très utile également l'ouvrage de Paul BERGMANS, *Les imprimeurs belges à l'étranger*, Bruxelles, 1905, in-8°.

Parmi les contributions les plus récentes, cf. A. ROUZET, *Dictionnaire des imprimeurs, libraires et éditeurs des XVème et XVIème siècles dans les limites géographiques de la Belgique actuelle*, Bruxelles, 1975, in-8°, et, de la même, *Imprimeurs du XVIème siècle dans nos provinces*, Catalogue de l'exposition organisée à la Bibliothèque royale Albert Ier, Bruxelles, 1975, in-8°.

Sur le papier, on consultera M.A. ARNOULD, *Quand sont apparus les premiers moulins à papier dans les anciens Pays-Bas?* dans Actes du Colloque du Crédit communal 'Pro Civitate', Spa (Septembre 1973), Bruxelles, 1976, série in-8°, n° 43, pp. 267-299.

PREMIÈRE PARTIE

LES LETTRES

LAMBERT LOMBARD (1505-1566). SAINT DENIS ET SAINT PAUL DEVANT L'AUTEL DU DIEU INCONNU. *Volet du retable de Saint-Denis à Liège. Par son thème, par son style, par les inscriptions grecques qui décorent certains éléments architecturaux, cette œuvre du grand maître liégeois illustre à merveille la volonté humaniste de concilier héritage chrétien et culture païenne. Liège, Musée de l'Art wallon (Photo Service T.I.P. Daniel, Liège).*

VUE PANORAMIQUE DU PALAIS DE LIÈGE. *Gravure sur cuivre de J. Blaeu, 1649. Édifié à partir de 1526 à l'initiative du cardinal Érard de la Marck, le palais n'est pas seulement le siège d'importantes institutions de la Principauté de Liège; il reflète aussi les conceptions esthétiques et humanistes de son promoteur, tout imprégné de la leçon de la Renaissance italienne et française. Liège, collection particulière.*

I - LES LETTRES LATINES

L'humanisme en terre wallonne

L'humanisme qui fleurit à la Renaissance veut allier la culture païenne à l'héritage chrétien. Les *studia humanitatis* ouvrent la voie à une connaissance personnelle et scientifique des chefs-d'œuvre de la littérature gréco-latine. On sait comment, de Pétrarque à Juste Lipse, cet amour des lettres s'est harmonieusement développé en Europe.

En terre wallonne, l'histoire de l'humanisme n'a guère été étudiée dans son ensemble. Des chercheurs ont évoqué le mécénat des uns et décrit les œuvres des autres, certains se sont préoccupés de l'organisation des études ou de la personnalité des maîtres. Le moment est venu de dégager de ces monographies des conclusions générales sur l'humanisme en Wallonie, ses coryphées et ses tâcherons, à l'époque de la Renaissance.

Considérations générales. Sur notre route, nous n'avons pas rencontré un *humanisme wallon,* mais nous avons pu observer l'action de lettrés venus de l'étranger ou nés dans nos provinces. Également imperméables à tout régionalisme, ils sont bien des humanistes porteurs d'un message universel. L'humanisme est un phénomène occidental mais, à l'intérieur de cet Occident, il n'y a point pour lui de frontières politiques ou linguistiques.

Le mouvement intellectuel de l'humanisme s'est révélé plus vif dans le Nord que dans le Sud des Pays-Bas. La langue néerlandaise n'a en rien freiné l'essor des études latines, tandis que les régions wallonnes de la principauté de Liège montrent alors peu de zèle au service des lettres. Au XVI[e] siècle, Liège n'a pas encore retrouvé le rayonnement qui a fait sa gloire au XI[e] siècle. Peu à peu, ses écoles ont cessé de recevoir des disciples de l'étranger. Les Universités de Paris, de Cologne et de Louvain sont devenues progressivement les nouveaux centres de la vie de l'esprit. Désormais, le mouvement s'est renversé: Paris, Cologne et Louvain forment les meilleurs étudiants de la Principauté. Dans le reste de la Wallonie, Mons (diocèse de Cambrai) et Tournai (capitale du diocèse du même nom) bénéficient de l'influence intellectuelle de la France, alors que le pays d'Arlon (diocèse de Trèves) reçoit de l'Allemagne voisine une impulsion souvent décisive.

Le diocèse de Liège, jusqu'à la création des nouveaux évêchés en 1559, dépasse largement les limites de la principauté mosane et il attire en son centre des Néerlandais comme des Allemands. Le recrutement des Frères de la Vie Commune et de leurs élèves du collège liégeois confirme cette observation: sur quarante-cinq Frères ayant appartenu à la communauté entre 1508 et 1596, vingt sont des Wallons; sur quarante élèves connus pour les années 1524-1526, la proportion est voisine puisque vingt-deux seulement viennent de Wallonie. Si



PORTRAIT D'ÉRARD DE LA MARCK, PAR JEAN-CORNELIS VERMEYEN. *Paris, Bibliothèque nationale, Département des Estampes (Photo B.N.).*

Liège est au moyen âge la capitale d'un immense diocèse qui s'étend de Bouillon à Bergen-op-Zoom et de Nivelles à Ruremonde, le diocèse moderne de Liège, resserré dans des limites plus étroites, n'en reste pas moins fidèle à sa vocation traditionnelle, il continue d'unir le bassin de l'Escaut à celui du Rhin. Entre Louvain et Anvers d'une part, Trèves et Cologne d'autre part, les villes de Liège, de Maestricht et d'Aix-la-Chapelle servent de passage, voire de plaque tournante.

Ce rôle avait été gravement compromis par le conflit franco-bourguignon du XVe siècle. Il faudra plusieurs générations pour panser les plaies et relever les ruines. Longtemps, le souci de la survie absorbera les efforts des meilleurs dans la paix retrouvée. Enfin, en 1495, la fondation du collège des Frères de la Vie Commune inaugure une ère pleine d'espoir.

Le règne du cardinal Érard de la Marck (1505-1538), prince-évêque fastueux et habile administrateur, confirme ce redressement. Le pays respire sous un mécène qui voit grand et qui a les moyens de sa politique. Érard connaît l'Italie de Léon X et il construit son admirable palais dans le style de la Renaissance.

Le progrès intellectuel est pourtant moins rapide que le progrès économique, et même que le progrès artistique. L'œuvre architecturale du règne est considérable, son apport culturel est digne d'attention, mais il reste inférieur à celui des Pays-Bas.

Le temps d'Érard de la Marck n'est pas un âge d'or, comme on l'a dit imprudemment. Il ne peut être qu'un recommencement, avec des alternances de succès et d'échecs. A ne considérer que l'état comparé de l'imprimerie et de l'enseignement supérieur, nous devons nous en tenir à ce jugement nuancé. D'une part, l'imprimerie, très puissante à Anvers et à Louvain, dès la fin du XVe siècle, s'établit à Bruxelles et à Maestricht avant de pénétrer à Liège, dans la seconde moitié du XVIe siècle (quelques années avant de gagner Mons et Tournai). D'autre part, les efforts multipliés pour ouvrir une Université à Tournai ou à Liège échouent devant l'opposition louvaniste et c'est à Louvain qu'Érasme croit devoir installer son fameux *Collegium Trilingue*. Douai, seul, réussira, en 1562, à retenir dans une Université de langue française les étudiants wallons des Pays-Bas.

Si, dans les années 1520-1525, on avait demandé à Érard de la Marck quels étaient les plus grands humanistes de son temps, sans doute aurait-il désigné Érasme de Rotterdam, l'Espagnol Vivès, le Français Budé et l'Italien Aléandre... Il y a cependant des humanistes à Liège, mais peu de Wallons parmi eux.

Qu'importe, puisqu'ils sont tous, — étrangers ou nationaux, Flamands, Allemands ou Wallons, — de parfaits latinistes et de bons catholiques. La langue de Cicéron et de saint Augustin est leur langue littéraire autant que leur langue religieuse.

Certains humanistes latinisent leur nom: (de) Bierset = Berselius; Dufour = Furnius; (de) Neufvilles = Villanovus; Desmarais = Paludanus; Masson = Latomus, etc. Le nom latin de ces humanistes reste souvent le mieux connu. L'humanisme chrétien inspire et rassemble tous ces beaux esprits.

L'enseignement des humanités. Les Frères de la Vie Commune de Liège assurent l'enseignement des humanités pendant près d'un siècle, jusqu'à ce qu'ils cèdent la place aux Jésuites, qui poursuivront leur œuvre pédagogique avec le même succès. À côté d'eux, à Liège et ailleurs, de nombreuses écoles latines ou 'grandes écoles', — celles des

Chapitres et celles des villes, — préparent leurs élèves à la *pura latinitas*. À Mons, PIERRE PROCUREUR, d'Ath, et JEAN DESMARAIS, de Tournai, se succèdent à la direction de l'école latine, tandis que, à Comines, JEAN DESPAUTÈRE fait bénéficier ses élèves de sa fameuse grammaire. Le grec semble encore réservé à une élite, il reste un luxe intellectuel apprécié seulement par les meilleurs.

Quelques élèves des Frères de la Vie Commune figurent en bonne place au palmarès de l'humanisme: JEAN STURM, PHILIPPE SLEIDAN, JEAN PLACENTIUS, PIERRE PLATEANUS, ÉVRARD MERCURIAN et JEAN FABRICIUS, parmi d'autres. Au témoignage de Sturm, qui a suivi les cours du collège et qui en apportera l'esprit à Strasbourg, la maison compte environ 1.600 élèves répartis entre les six classes d'humanités et les deux cours supérieurs, où l'on enseigne les mathématiques, le droit, la logique et la théologie. Les élèves les plus doués jouent des pièces latines devant un public qui les applaudit de confiance.

Ce que vaut cet enseignement, — celui des Frères de la Vie Commune et celui des Jésuites, leurs successeurs, – nous le savons par leur succès même.

En 1543, GEORGES MACROPEDIUS, maître renommé, vante la précocité des écoliers liégeois qui, dit-il, 'dès l'âge de sept ans, savent parler le latin et, avant d'avoir quatorze ans, l'écrivent si bien, en prose et en vers, qu'ils peuvent rivaliser avec n'importe quel poète ou orateur'. GEORGES BRAUN, dans son *Théâtre des cités du monde* (1575) fait sien ce jugement généreux.



LE COLLÈGE DES FRÈRES DE LA VIE COMMUNE (HIÉRONYMITES) À LIÈGE. *Dessin anonyme du XVIe siècle. Cet établissement était installé sur l'île au Hochet où s'élèvent actuellement les bâtiments de l'Université de Liège. Liège, Archives de l'État.*

Près d'un siècle plus tard, un chroniqueur obscur et naïf, mais combien enthousiaste, s'exprime en des termes presque trop semblables. 'Comme surtout, écrit-il, c'est un plaisir de rencontrer ces petits enfants le latin ordinairement parler, dialectalement discuter, ratiocinalement discerner la langue grecque, lire, parler et interpréter les phrases de Cicéron et de Virgile, tant en prose qu'en vers.'

Des éloges aussi dithyrambiques ne sont pas à prendre au pied de la lettre. Oublions l'hyperbole et négligeons l'invraisemblable pour ne retenir que l'essentiel: les élèves des Frères de la Vie Commune et des Jésuites apprennent à parler le latin en prose et peut-être à l'écrire en vers, ce qui n'est pas mal pour leur époque, et reste impensable pour la nôtre... Ce programme est exigeant. Apprendre le latin, selon l'idéal de la Renaissance, ce n'est pas seulement être capable de le lire ou de l'écrire mais aussi de le parler, à la fois couramment et élégamment, comme une langue vivante.

Sortis de leurs chères études, ces futurs humanistes peuvent compter sur l'appui des mécènes, parmi lesquels les princes sont les plus efficaces sinon les plus éclairés. Charles-Quint, Marie de Hongrie, Érard de la Marck protègent les écrivains comme les artistes. Ils ne sont pas les seuls; l'Arlonais JÉRÔME DE BUSLEYDEN, chanoine de Liège et de Mons, est le bienfaiteur d'Érasme et de ses disciples, tandis que l'abbé de Saint-Jacques à Liège, JEAN DE CORONMEUSE, favorise Vivès. Ces exemples seront suivis et les dédicaces des meilleurs ouvrages du siècle suffiraient à nous montrer où sont les véritables amis des belles-lettres.

Relations avec l'Italie. Les relations avec l'Italie sont à mettre à l'actif de l'humanisme



L'HUMANISTE JÉRÔME ALÉANDRE. *Gravure d'Agostino di Musi (1536). Ancien Recteur de l'Université de Paris, Jérôme Aléandre fut appelé à Liège par Érard de la Marck pour y enseigner le grec, le latin et être le conseiller du prince. Il termina sa carrière comme bibliothécaire à la Vaticane et comme cardinal. Rome, Bibliothèque Vaticane.*



LIÉVIN TORRENTIUS. *Gravure anonyme du XVIIe siècle. Bruxelles, Bibliothèque Royale, Cabinet des Estampes (Photo H. Jacobs, Bruxelles).*

naissant. Des Italiens apportent aux Pays-Bas et dans la principauté de Liège leur goût des arts. Des Belges et des Liégeois vont chercher en Italie ce qui manque à leur formation littéraire. Ils visitent les villes, ils fréquentent les érudits, parfois ils prennent leurs grades à Bologne ou à Pavie.

Matthieu Herbenus († 1538) appartient à cette vaillante cohorte. Il passe une dizaine d'années en Italie et il en revient plein d'idées nouvelles, qu'il partage avec le cercle de ses amis: le célèbre Jean Trithème, le chancelier de Liège Lambert d'Oupeye et Pascal Berselius.

Berselius (†1535), moine de Saint-Laurent à Liège, est un ami fervent d'Érasme et des la Marck. Comme Herbenus, il noue des liens avec les humanistes de son temps — Budé, Vivès, entre autres —, il en fait profiter ses compatriotes; enfin, il reçoit des leçons de grec de l'Italien Jérôme Aléandre, l'ancien recteur de l'Université de Paris devenu chancelier de Liège.

Les amis et les correspondants d'Érasme sont nombreux, dans le cloître et dans le monde, à Liège et hors de Liège. Nous trouvons, parmi eux, Antoine de la Marck, archidiacre de Brabant, protecteur des hellénistes Adrien Amerot et Jean Gonthier, Nicolas de Malaise, abbé de Saint-Hubert, Remacle d'Ardenne, poète latin, Jean de Vlatten, prévôt d'Aix-la-Chapelle, et Georges d'Halluin, seigneur de Comines, auteur du *De restaurationе linguae latinae* (1533).

Érasme dédie à Érard de la Marck la *Paraphrasis in duas epistolas Pauli ad Corinthios,* à Antoine de la Marck la *Paraphrasis ad Galatas,* à Nicolas de Malaise les *Argumenta in omnes Epistolas,* à Jean de Vlatten le *Ciceronianus* et à Nicolas Ruistre, de Luxembourg, évêque d'Arras, le *Panegyricus ad Philippum Austriae Ducem.*

À l'époque où Érasme règne sur les lettres, des humanistes moins connus ont leur heure de célébrité. Michel Langlois, de Beaumont, poète latin, a vécu à Pavie puis à Paris. Hubert Thomas, de Liège, écrit en latin l'histoire de son pays et de son temps. Simon de Neufvilles, né à Neufvilles, près de Soignies, est un personnage mystérieux, dont Rabelais et Dolet font l'éloge; il enseigne l'éloquence à l'Université de Padoue. Au milieu du siècle, Grégoire de Hollogne, publie plusieurs tragédies en vers latins et Jean Fabricius, de Bolland, divers poèmes latins de circonstance.

CLARISSIMO
principi, & eidem reuerendiſſimo preſuli
Leodienſi.D.Erardo de Marca Eraſ
mus Roterodamus S.D.

CVm mihi multorum, & litteris, & oratione tua celſitudo fuerit ſepenumero prædicata, velut omnibus ornamentis,omnibus affatim cumulata dotibus,quæ magno principe dignæ videri queant,tamen paucorum dierum conſuetudine talem eam expertus ſum, vt illi perquã maligne,parceq̃;ac prope dixerim inuide tuã felicitatem,imo noſtram potius retuliſſe viderentur.Itaq; mutatis in diuerſũ rerũ vicibus,factũ eſt,vt tu iam pridẽ quorundã pdicatione maiorẽ in modũ inflãmatus in noſtri videndi deſyderiũ, a congreſſu moderatius amare cœperis,opinor, quãprimũ expoſtulaturus,cũ his,qui tibi ex tantula muſca, tantũ fecerint elephantum . Ego contra, qui prius ſatis magno tenebar tui deſyderio, ſimul atq; datum eſt coram, & cominus te cõtempiari,totus raptus ſum in amorem, & admirationem tuæ magnitudinis,moxq; cum his expoſtulaui, qui te mihi tã maligne depinxerant.Neq; vero hic cõmemorabo vetuſſimã gentis tuæ nobilitatẽ,clariſſimaq; maiorum ſtemmata,non ditionis amplitudinẽ

LETTRE D'ÉRASME À ÉRARD DE LA MARCK. *Cette lettre constitue, en réalité, la dédicace du* Commentaire sur les Épîtres de saint Paul aux Corinthiens. *Louvain, 1519.*

DE TVN-
GRIS ET EBVRONI
BVS, ALIISQVE INFERIORIS
Germaniæ populis,Huberti Thomæ Leodij commentarius,utilis omnibus,qui Cæſaris de bello Gallico hiſtoriam recte intelligere cupiunt.



Cum gratia & priuilegio Cæſario ad Septennium.

M. D. XLI.

PAGE DE TITRE DE LA DISSERTATION DE HUBERT THOMAS SUR LES TONGRES ET LES ÉBURONS. *Strasbourg, 1541. Ce traité contient une intéressante description de Liège et de son pays. Liège, collection particulière.*

La survie du latin. La seconde moitié du XVI[e] siècle marque un tournant dans l'histoire de l'humanisme. Désormais, la trouée est faite, la partie provisoirement gagnée. Une période étale commence, elle durera un siècle et assurera la survie du latin malgré la montée et les progrès de la littérature en langue française.

C'est alors que les Jésuites multiplient leurs collèges. Ils sont à Tournai en 1562, à Dinant l'année suivante, à Liège en 1582 et à Mons en 1598. Leur quatrième général est un Wallon, ÉVRARD MERCURIAN. Les Jésuites se révèlent à la fois les champions de l'Antiquité classique et les militants de la Réforme catholique. Des publications innombrables leur assurent un rayonnement incontesté et leurs méthodes pédagogiques les placent au premier rang des maîtres.

Peu de grands noms parmi les Jésuites wallons. Il faut cependant réserver une place de choix à JEAN BOLLAND, de Julémont, qui fait paraître, en 1643, les premiers volumes des *Acta Sanctorum* et qui a donné son nom aux Bollandistes.

Moins connus, quelques écrivains de la Compagnie méritent une mention, tels les poètes latins du XVII[e] siècle ANGE GAZET, GAUTIER PAULLUS et GUILLAUME DE WAHA, ainsi que les historiens BARTHÉLEMY FISEN et JEAN FOULLON, qui décrivent en latin les fastes du Pays de Liège.

Par ailleurs, deux grands humanistes dominent la seconde moitié du XVI[e] siècle: BARTHÉLEMY LATOMUS et LIÉVIN TORRENTIUS.

LATOMUS († 1570) est un philologue arlonais qui enseigne le latin et le grec à Fribourg, Cologne et Trèves. Professeur d'éloquence latine au Collège de France, il explique les discours de Cicéron. Ses commentaires, souvent réimprimés, lui assurent une renommée enviable. Il consacrera ses dernières années à la polémique contre les protestants de l'Empire.

LIÉVIN TORRENTIUS († 1595) est un prélat

flamand qui a passé les plus belles années de sa vie à Liège, en qualité de vicaire général des princes-évêques Gérard de Groesbeek (1565-1580) et Ernest de Bavière (1580-1612). Il attire les Jésuites dans la cité et il reçoit chez lui Juste Lipse, Abraham Ortelius, Jean Chapeaville, Charles Langius et Dominique Lampson. Les auteurs latins, — particulièrement Suétone et Horace, — demeurent ses compagnons fidèles. Il constitue des recueils d'inscriptions et réunit une belle collection de monnaies antiques. Son séjour à Liège est marqué par la publication de ses *Poemata sacra*, qui font de lui un des premiers poètes de son temps.

À Liège encore, LIBERT DE HOUTHEM publie en 1575 une tragi-comédie biblique, *Gedeo*. HENRI FURNIUS est l'auteur d'un *De imitatione Ciceronis* (1571), qui lui vaut une chaire d'éloquence à l'Université de Pavie. HERMAN DE WOESTENRAEDT et JEAN POLIT se consacrent à la poésie latine. Le grec est moins prisé. Toutefois, GÉRARD VOSSIUS († 1609) et GILLES DE BOCHOLTZ († 1649) se font alors une réputation d'hellénistes. Protégé par le prince-évêque Gérard de Groesbeek, le poète montois JEAN BOSQUET se fixe à Liège et écrit:
'Liège seroit ma Rome et Groesbec mon Auguste.'

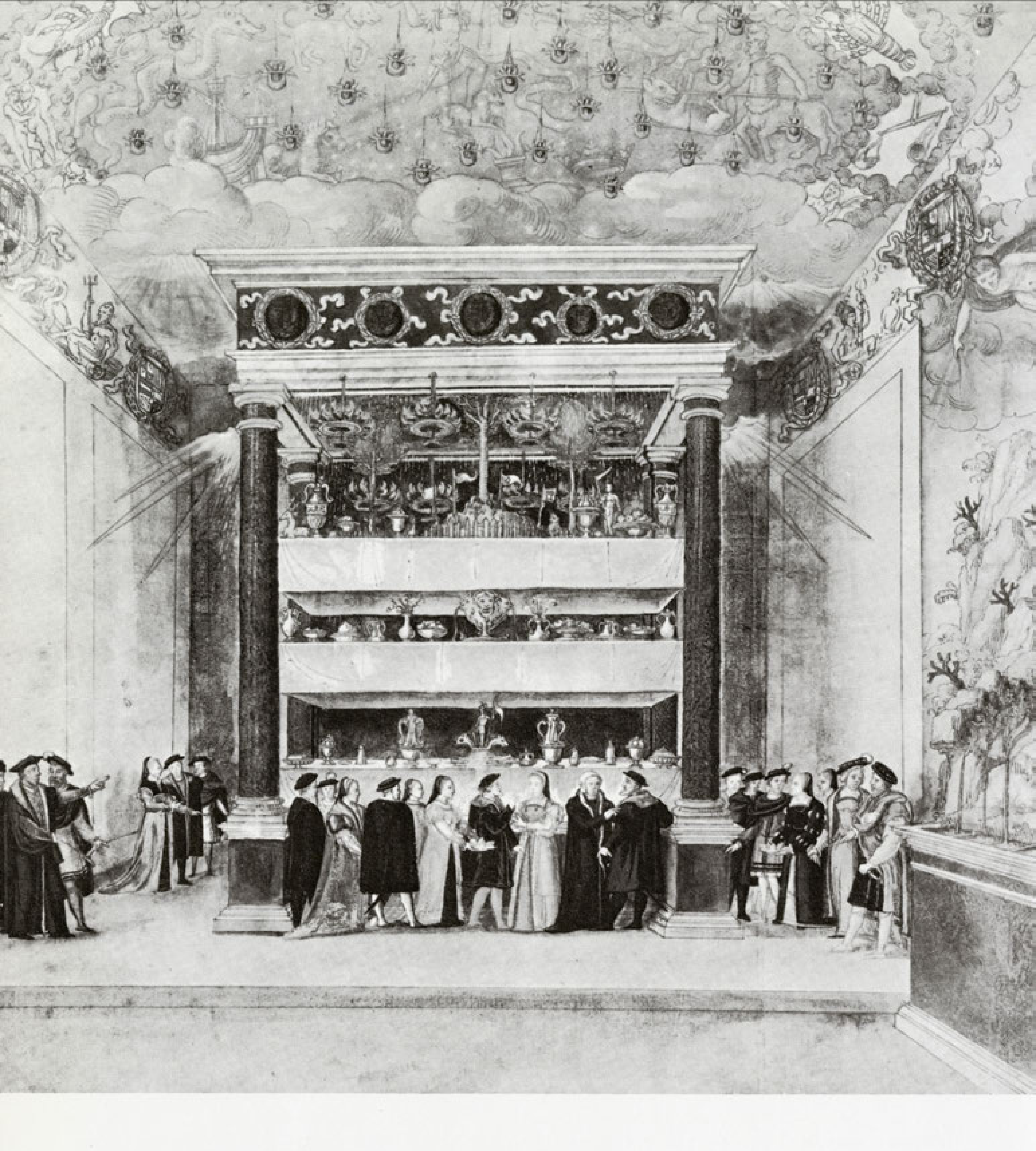
À Tournai, nous voyons le poète LOUIS DES MASURES († 1574) que sa traduction française de l'*Énéide* a rendu célèbre. À Mons, JULIEN DE WAULDRE († 1649) et PHILIPPE BRASSEUR († 1659) figurent parmi les derniers poètes latins du pays. NICOLAS MAMERANUS († avant 1570) et REMACLE MOHY († 1621) sont originaires du Luxembourg. Ils cultivent occasionnellement les lettres latines.
C'est le français qui, dès le XVIIe siècle, tente de plus en plus les poètes. Déjà en 1587, le Flamand PHILIPPE DE MALDEGHEM, gentilhomme de la cour d'Ernest de Bavière, publie son *Pétrarque en rime françoise*. JEAN POLIT et REMACLE MOHY rédigent mieux en français qu'en latin. L'Académie de Flémalle, fondée au milieu du XVIIe siècle par le bon poète EDMOND BREUCHÉ DE LA CROIX, ne veut connaître que la langue française.
Le latin, bien sûr, reste la langue de l'Église et des écoles, mais son domaine ne cesse de décroître et devient peu à peu celui d'une langue morte. Nous ne pouvons cependant parler d'un échec des humanistes: c'est à leur enthousiasme et à leur labeur que nous devons les *humanités*, le plus bel héritage de la pensée antique.

Léon-E. HALKIN

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

On trouvera une bibliographie récente, avec une imposante liste de monographies, dans A. GERLO et H.-D.-L. VERVLIET, *Bibliographie de l'humanisme des anciens Pays-Bas*, Bruxelles, 1972. Reste indispensable le recours à la *Biographie nationale* (en cours depuis 1866) et à la *Bibliotheca Belgica* (en cours depuis 1880).
Sur les livres publiés par les humanistes, on consultera W. NIJHOFF et M.-E. KRONENBERG, *Nederlandsche bibliographie van 1500 tot 1540*, 3 vol., La Haye, 1923-1966; E. COCKX-INDESTEGE et G. GLORIEUX, *Belgica typographica (1541-1600)*, t. I, Nieuwkoop, 1968; *Histoire du livre et de l'imprimerie en Belgique*, 5 vol., Bruxelles, 1924-1929; R. HOVEN et J. HOYOUX, *Le livre scolaire au temps d'Erasme*, Liège, 1969.
Sur l'histoire de l'humanisme, nous citons: A. ROERSCH, *L'humanisme belge à l'époque de la Renaissance*, 2 vol., Bruxelles et Louvain, 1910 et 1933; J. IJSEWIJN, *The coming of humanism to the Low Countries*, dans *Itinerarium Italicum*, Leyde, 1975; M.-A. NAUWELAERTS, *Het humanisme in de Nederlanden*, dans *Wetenschappelijke Tijdingen*, t. XXXIII, Gand, 1974; J. PURAYE, *La renaissance des études au Pays de Liège au XVIe siècle*, Liège, 1949; F. LECOUVET, *Hannonia poetica*, Tournai, 1859; G. ELLINGER, *Geschichte der Neulateinischen lyrik in den Niederlanden*, Berlin, 1933.

II – LES LETTRES FRANÇAISES



La salle dite 'enchantée' du château de Marie de Hongrie à Binche en Hainaut. Lavis rehaussé d'aquarelle. Dû à Pierre Coecke? Vraisemblablement de 1549. Dessin d'un intérêt exceptionnel. Le château de Binche, en construction dès 1539 par le grand sculpteur et architecte Jacques du Broeucq, reçut tous les soins de la régente des Pays-Bas Marie de Hongrie qui y tint une cour princière. Mais il fut détruit dès 1554, lors d'une guerre avec le roi de France. La représentation ci-dessus, rare vestige, a été achetée récemment par la Belgique au British Museum. Bruxelles, Bibliothèque Royale. Réserve précieuse (Photo Bibliothèque Royale).

Au temps de Rabelais et de la Pléiade

UN PROBLÈME

On nous l'a répété jusqu'à ce que nous nous en trouvions convaincus : à l'époque de la Renaissance, la littérature en Wallonie a été stagnante. On aurait voulu dire : quasi inexistante, — mais on avait peur des mots. 'On', ce sont, bien sûr, les représentants de l'érudition traditionnelle, universitaire ou non, mais toujours résolument élitaire. Et voilà tout le mal : est considéré comme 'littéraire', ou comme 'culturel', ce qui est conforme à un certain nombre de normes et de règles que l' 'on' impose à partir de critères jamais définis ni justifiés. Toute production artistique est envisagée, — jugée ! — en fonction de sa correspondance avec un 'idéal' jamais, ou rarement, mis en cause.
On s'étonna, tout de même. Car enfin, ces régions qui, au siècle précédent encore, avaient permis l'éclosion d'œuvres aussi puissantes — fût-ce dans le sens accepté par la critique traditionnelle, — que le *Livre des faits de Jacques de Lalaing*, que *Gillion de Trazegnies*, que les *Nativités* du manuscrit de Chantilly, que les vers de Jean Molinet, que la prose de Philippe de Commynes, ces régions seraient-elles subitement devenues stériles ?... Il fallait donc trouver des raisons. Et on en trouva, deux principalement : l'éloignement de la France et l'absence de cours princières authentiquement françaises.
En effet, Érard de la Marck ayant offert son alliance à Charles Quint, la principauté de Liège fut coupée de la France, ce qui empêcha le 'renouveau' littéraire de s'y développer ou même de s'y manifester. Évidemment, il y avait les Hennuyers Jean Lemaire de Belges et Louis des Masures, mais le premier avait tant voyagé, dans les Pays-Bas, en France et en Italie, qu'on hésita parfois à se l'approprier, tandis que le second, qui avait d'ailleurs aussi beaucoup voyagé, s'était à ce point et si ouvertement ouvert à l'influence de la Pléiade, c'est-à-dire de la France, qu'on s'est réjoui hautement qu'il ait bien voulu continuer de revendiquer le titre de 'tournisien'.
D'autre part — et c'est la deuxième 'explication' — le rattachement à une cour étrangère et, de surcroît, établie hors de la région wallonne, ne pouvait avoir comme conséquence que la disparition de toute vie culturelle autonome de cette région.
On ne pourrait, évidemment, mieux pratiquer l'historiographie à œillères. Ce qui, dans le cas présent, est d'autant plus grave qu'on ne pourrait mieux nier toute identité culturelle à un peuple — ce peuple n'existant que grâce au voisin et grâce à ses princes. L'anthropologie, pourtant, aurait pu instruire nos historiens de la littérature et leur montrer l'aberration de pareille conception.

Tout, en fait, a commencé par nos historiens

de l'époque bourguignonne. Le phénomène vaudrait assurément que nous nous y arrêtions mais les impératifs d'une encyclopédie sont draconiens. Il faudra donc se borner à l'essentiel.

Dès le XVe siècle, presque dès l'avènement de Philippe le Hardi, la littérature des provinces wallonnes se scinde en deux parties qui se pénètrent et s'influencent mutuellement, mais qui se distinguent de plus en plus au fil des années. Il y a d'une part les œuvres littéraires proprement populaires (les chansons, d'ailleurs de plus en plus nombreuses, — tant religieuses, que morales, épiques, lyriques ou narratives, — les contes, les romans, les fables, etc.), et il y a d'autre part la littérature des chambres de rhétorique, littérature aussi bien lyrique que dramatique ou didactique.

Il est superflu d'insister sur les caractéristiques de ces deux groupes d'œuvres: elles sont trop évidentes. Le dernier, d'essence d'abord aristocratique et ensuite bourgeoise, évoluera très rapidement vers les formes recherchées, compliquées, alambiquées qui ont fait sa renommée. Mais aussi sa limitation dans le temps: la littérature des grands rhétoriqueurs est une littérature en vase clos.

Quant à la littérature vraiment populaire, — et j'entends par là la littérature, orale ou écrite, qui est 'reçue' par l'ensemble de la population, par toutes les classes de la société, — si elle est autrement dynamique et donc 'ouverte', elle est moins prise 'au sérieux' par les contemporains et, dans la suite, par les historiens et les critiques.

Ce sont pourtant ces poèmes-là que l'on retrouve dans les nombreux manuscrits non princiers de cette époque, avec ceux de Pierre Michault dont la *Dance aux aveugles* apparaît dans bon nombre de *Libri amicorum* et qui a certainement beaucoup plu au peuple féru de drôleries symboliques ou morales. Et puis, il y a toutes ces ballades, ces merveilleuses ballades, qu'il ne suffit plus d'éditer, mais qu'il est grand temps d'étudier et de situer à la place qui leur revient dans la littérature de l'époque, ces ballades qui demeurent souvent anonymes parce qu'on néglige d'en chercher sérieusement l'auteur: la ballade *Homme mortel, chair de faible nature,* qu'on trouve dans les manuscrits conservés à Paris, à Stockholm, au British Museum, et dans un important manuscrit de la Bibliothèque royale de Bruxelles acquis récemment; la ballade *Le mal saint-maur qui les membres noircit*; la délicieuse ballade *Se aujourd'huy veut vivre en paix*; l'émouvante ballade *Ung jour que joyeux j'estoie...* Et puis, il y a les nombreux proverbes, — en vers, en prose, ou également sous forme de ballades. Et puis les fameux *ditz*, les uns truculents, les autres simplement gentils, les autres émouvants: *La confession de*

A mon tresredoubte seigneur. Monseigneur le duc de Bourgoingne et de Brebant

Comme ainsi soit que entre les bõs et proffitables passetẽps le tresgracieux exercice de lecture et destude soit de grãde et sumptueuse recommandacion duquel sans flaterie mon tresdoubte seigneur vo⁹ estes haultement et largemẽt doue / ie vostre tresobeissant serviteur desirãt complaire comme ie doy a toutes voz haultes &

DÉDICACE DES *CENTS NOUVELLES NOUVELLES. Vérard, Paris, 1468. Le bois représente la réception du manuscrit de l'œuvre par Louis XI en 1456, alors qu'il était Dauphin, quand le château historique de Genappe avait été mis à sa disposition par le duc de Bourgogne, assis familièrement à son côté, portant son grand collier de la Toison d'or. Le château de Genappe, qui figure toujours dans les armoiries de la ville, semble évoqué dans l'embrasure de la fenêtre. Paris, Bibliothèque Nationale, Réserve (Photo Bibliothèque Nationale).*

la jeune fille, par exemple, ou le *Dit du joly cul,* dont j'ai édité naguère, pour mon plaisir, une nouvelle version, laquelle a suscité un intérêt auquel je ne m'étais, certes, pas attendu car il était connu et avait déjà été édité. Mais voilà, comme pour bon nombre de ces poèmes, on n'en avait pas tenu compte, on l'avait toujours négligé. Il faudra attendre encore quelque temps avant que soit reconnue l'importance de l'élément ludique dans les activités humaines. À moins, bien entendu, d'un discours qui, tout 'populaire' qu'il soit, ait d'une façon ou d'une autre des attaches avec un milieu reconnu comme aristocratique ou tout simplement 'supérieur'. Ce fut, par exemple, le cas pour les *Cent nouvelles nouvelles,* que l'auteur — resté anonyme malgré toutes les recherches — présente comme une 'glorieuse et édifiant euvre' dont les contes sont 'moult plaisants à raconter en toute bonne compagnie'. Cette 'bonne compagnie' qui, les Dames incluses, écoutait et racontait volontiers des histoires gaillardes, licencieuses, voire ordurières, on la trouvait, bien sûr, un peu partout à cette époque, mais aussi dans les châteaux et jusqu'à la cour de Bourgogne. C'est même grâce aux indications du narrateur, selon toute vraisemblance, que les histoires qui composent ce recueil ont été conçues, sinon écrites à la cour de Philippe le Bon qui, comme nous l'apprend Chastellain, était devenu, avec l'âge, 'durement lubrique'. On pourrait dire: heureusement, car sans cette évolution morale du duc, celui-ci n'aurait pas donné sa caution à un langage qui, ne venant pas directement de sa cour maniérée, n'en est que plus intimement rattaché à la vie. Il est d'ailleurs probable que ces histoires furent racontées durant les longues veillées au château de Genappe-en-Brabant (Brabant wallon), à l'époque où y tenait sa cour le dauphin de France, une fois de plus en révolte contre son père Charles VII. Comme on le pense bien, il n'en fallait pas plus pour que cette œuvre fût prise en considération, — malgré le fait que le rire s'y alimente moins dans le mot d'esprit que dans la paillardise dans ce qu'on a appelé la 'gauloiserie'.

LA SITUATION DANS LE HAINAUT

Jean Lemaire de Belges. Mais il est temps d'en arriver à la Renaissance, et de s'arrêter à celui qui, à la fois gothique et renaissant, a déjà été évoqué dans le volume précédent de *La Wallonie*: Jean Lemaire de Belges. Il mérite bien cette attention, figurant parmi les 'grands créateurs' de son temps.

Ce diplomate, né dans la petite ville hennuyère de Bavai, et si attaché à son pays hennuyer, écrivit à la fin des vers et de la prose, c'est-à-dire qu'il combina les deux tendances littéraires évoquées plus haut. Voilà pourquoi il peut nous servir d'exemple. Ce plus illustre représentant de l'école des rhétoriqueurs, — avec, surtout, le *Temple d'honneur et de vertu* (1503?), la *Concorde des deux langaiges, le toscan, ou le florentin, et le françois* (1503?), la *Plainte du Désiré* (1504), et les *Trois comptes intitulez de Cupido et de Atropos* (150–?), — cet écrivain qui mania avec autant d'aisance la prose et le vers et qui, sous l'égide de sa 'très excellente et très redoutée dame' Marguerite d'Autriche, imprégna de sa forte personnalité toute la vie littéraire et artistique de son milieu, fut aussi un ardent défenseur de la maison de Bourgogne et de sa politique.

C'est ainsi que, dans *Chansons de Namur*, il glorifia de façon à la fois pastorale et épique le combat livré par des paysans et des charbonniers du Hainaut, du Namurois et du Luxembourg contre une troupe de guerriers français venus prêter main-forte au duc de Gueldre dans sa guerre contre Maximilien. Lorsqu'en 1506 Marguerite d'Autriche perd son frère unique, Philippe de Castille, il la console par un long poème intitulé *La Dame infortunée.* Mais il était, comme on vient de le voir, non moins attaché à la civilisation strictement française. Aussi est-ce vers 1500, à certaine époque où s'amorce, fût-ce provisoirement, la réconciliation entre la Maison d'Autriche et la Maison de Valois, que Jean Lemaire de Belges commence à préparer sa monumentale histoire des Germains et des Gaulois. En 1509, quand se réalise l'union entre Maximilien et Louis XII, il

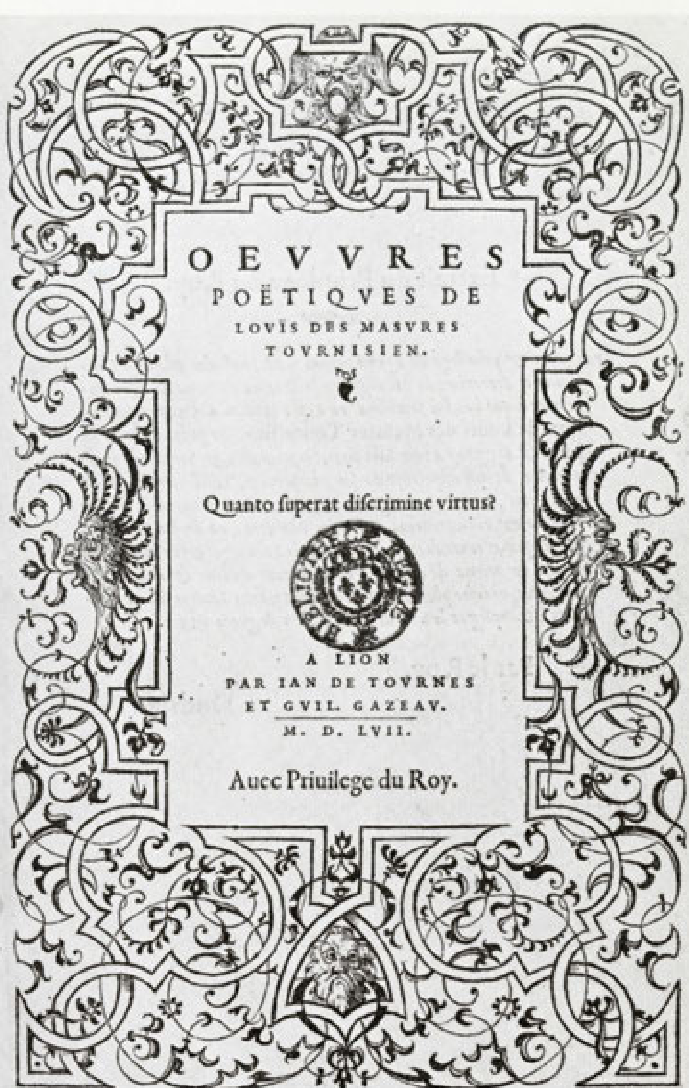
publie, ensemble avec les *Deux epistres de l'Amant vert*, le premier livre de ses *Illustrations de Gaule et singularités de Troye*.
Il y répète que Germains et Gaulois ont une commune origine troyenne. Il n'hésite pas à remonter jusqu'au déluge pour établir, à travers le roi celte et son gendre Hercule (illustration de la Gaule celtique), la généalogie des rois Narbon, Lugdus et Belgius, fondateurs respectivement de Narbonne, de Lyon et de Belges (ancien nom de Bavai, selon Jacques de Guise, Jean Mansel et Jean Lemaire lui-même)...
Après les 'singularités' de Troye, l'auteur raconte les 'singularités' de Gaule, la noblesse troyenne, selon la légende, étant allée occuper l'Europe.
Continuant ensuite la généalogie des princes occidentaux, que ralentit le récit d'exploits mémorables, Jean Lemaire réussit à atteindre le règne de Pépin, le père de Charlemagne. Il n'écrira pas davantage sur le sujet, quoiqu'il eût projeté jadis de rappeler les expéditions des seigneurs d'Occident vers leur glorieuse patrie troyenne...
La détermination de Jean Lemaire de Belges à démontrer et à 'illustrer' l'origine commune des nations occidentales et des Maisons qui y règnent n'a d'égale que sa préoccupation incessante de resserrer les liens qui unissent les Pays-Bas bourguignons et la France. À cet égard, il est significatif que le premier livre des *Illustrations de Gaule* ait été dédié à Marguerite d'Autriche, — qui, déjà, était au centre de la *Couronne Margaritique*, — le second à Claude de France, le troisième à la reine Anne de Bretagne: Jean Lemaire, en effet, avait eu à se défendre contre les calomnies dont on l'avait desservi auprès de Marguerite, mais bientôt ses préférences iront de plus en plus vers la cour de France, et il ne tardera pas à s'y établir définitivement.
Le cas de Jean Lemaire de Belges, ai-je dit, est exemplaire. Dans la mesure où, selon toute apparence, il se sentait à l'étroit dans son pays d'origine, pour réaliser ses ambitions, il dut s'expatrier. Il fut loin d'être le seul.
Notons qu'il ne fallait pas nécessairement aller jusqu'à embrasser la Réforme pour se sentir à l'étroit, pour éprouver une sensation d'étouffement. Si l'on voulait échapper à un univers devenu stérile, on n'avait qu'une solution: aller respirer ailleurs un air plus libre.



BOIS EXTRAIT DU *SECOND LIVRE DES ILLUSTRATIONS DE GAULE ET SINGULARITÉS DE TROIE de Jean Lemaire de Belges, Paris, 1512, chez de Marnef, dynastie d'imprimeurs-éditeurs liégeois installés à Paris. L'œuvre est dédiée à Claude de France, fille du roi de France Louis XII et d'Anne de Bretagne. L'auteur était alors au service de la royauté française. On voit ici Junon sous les apparences de la reine Anne de Bretagne (armoiries au-dessus du trône). Paris, Bibliothèque Nationale, Réserve (Photo Bibliothèque Nationale).*

Louis des Masures. C'est ce que put faire le Tournaisien Louis des Masures, qui s'établit



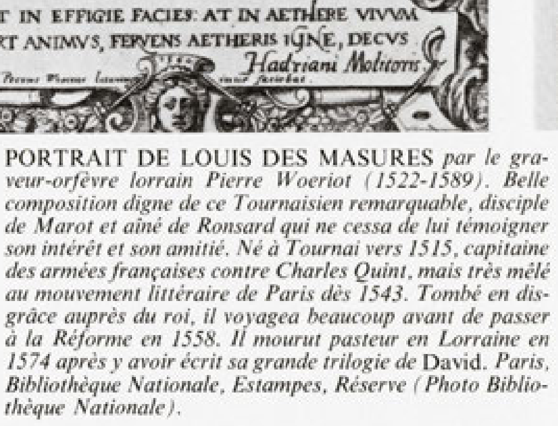


OEVVRES
POËTIQVES DE
LOVIS DES MASVRES
TOVRNISIEN.

Quanto superat discrimine virtus?

A LION
PAR IAN DE TOVRNES
ET GVIL. GAZEAV.
M. D. LVII.

Auec Priuilege du Roy.



PORTRAIT DE LOUIS DES MASURES *par le graveur-orfèvre lorrain Pierre Woeriot (1522-1589). Belle composition digne de ce Tournaisien remarquable, disciple de Marot et aîné de Ronsard qui ne cessa de lui témoigner son intérêt et son amitié. Né à Tournai vers 1515, capitaine des armées françaises contre Charles Quint, mais très mêlé au mouvement littéraire de Paris dès 1543. Tombé en disgrâce auprès du roi, il voyagea beaucoup avant de passer à la Réforme en 1558. Il mourut pasteur en Lorraine en 1574 après y avoir écrit sa grande trilogie de* David. *Paris, Bibliothèque Nationale, Estampes, Réserve (Photo Bibliothèque Nationale).*

ŒUVRES POÉTIQUES. *Page de titre du 'tournisien' Louis des Masures. Lyon, 1557. Paris, Bibliothèque Nationale (Photo Bibliothèque Nationale).*

d'abord à Paris, où il rencontra Clément Marot, Mellin de Saint-Gelais, Lancelot de Carles, Jacques Peletier et même François Rabelais, puis, après maintes péripéties, à Rome. Mais c'est à Paris surtout qu'il se révélera à lui-même grâce, pour une large part, à l'amitié que lui témoigna le jeune Pierre de Ronsard. Il s'en fallut de peu qu'il fît partie de la 'brigade' constituée par Ronsard et ses amis: il semble bien que seule sa fuite, rendue nécessaire par la méfiance de François Ier à son égard, l'écarta de cette consécration définitive. Il n'en demeure pas moins que ce fut ni plus ni moins chez Jean de Tournes, à Lyon, que parurent, en 1557, ses *Œuvres poétiques,* tant latines que françaises, ainsi que sa fameuse version française de l'*Enéide,* en 1560, dont le retentissement fut considérable. Que cet écrivain tournaisien qui a sa place parmi les membres de la Pléiade, même s'il n'a jamais fait partie des sept élus, que ce poète qui fut un grand ami de Ronsard et composa des odes horatiennes qui n'ont rien à envier à celles de Joachim du Bellay, que cet homme de

théâtre dont les *Tragédies saintes*, publiées à Genève en 1563, furent comparées à l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze, que cet authentique homme de lettres, enfin, ait été un exilé, un réformé (depuis 1558) en rupture de ban avec son pays d'origine, voilà certes qui vient confirmer l'hypothèse avancée pour essayer d'expliquer l'étrange silence de la Wallonie de cette époque dans le domaine des lettres françaises.

Claude de Bassecourt. Tout compte fait, la carrière littéraire de CLAUDE DE BASSECOURT en est une autre preuve. Originaire de Mons, c'est grâce au fait qu'il soit allé étudier le droit à l'université 'wallonne' de Douai, — créée en 1562 pour faire pendant à l'université 'thioise' de Louvain, — qu'il a pu s'ouvrir à la Renaissance, tant italienne que française. Il ne lui en fallait pas plus pour s'exiler lui aussi, pour couper définitivement les ponts avec son pays natal: il chercha et trouva des protecteurs à la cour d'Henri IV, il voyagea en France et en Italie. Pour publier *Mylas*, 'tragœcomédie pastorale' (ces trois termes étant, pour la première fois, associés en français) et ses quelques poèmes et traductions, dont les *Méditations sur les mystères de la vie de N.S. Jésus-Christ*, à partir de l'italien, il s'adressa à Arnoult Coninx d'Anvers (1594). Bassecourt renia-t-il pour autant ses origines, son pays wallon? En aucune façon. Il ne manqua pas, au contraire, de rappeler qu'il était 'Haynaunois', voire de dédier l'unique œuvre de lui qui nous soit parvenue 'à tres-illustre et tres-vertueux Seigneur, Charles de Croy, prince de Chymay, gouverneur et grand bailly de Haynaut'. Témoignage de nostalgie? Peut-être. En tout cas, témoignage du fait que pour être ne fût-ce que celui 'qui a imité le plus fidèlement les genres dramatiques de la Renaissance française et italienne', comme dit Raymond Lebègue, il fallait fuir la contrainte catholique et espagnole et s'expatrier.

Il y avait d'ailleurs quelque danger à ne pas s'écarter suffisamment d'une Inquisition en délire, qui faisait volontiers appel au 'bras séculier' pour l'exécution, — c'est le cas de le dire, — de ses arrêts. Dans le seul domaine qui nous retient ici, c'est-à-dire la littérature de langue française en Wallonie, plus d'un en fit la triste expérience. Jean le Chastellain, par exemple, ou le Castellan, de Tournai, tout frère de Saint-Augustin qu'il fût, se convertit à la Réforme de Luther et alla prêcher dans ce sens à Bar-le-Duc, à Vitry, à Châlons-sur-Marne et à Metz. Mal lui en prit: non loin de cette dernière ville, il fut appréhendé par les hommes de main du cardinal Jean de Lorraine et, sur intervention personnelle du pape Clément VII, on le remit à la juridiction inquisitoriale; il fut brûlé le 12 janvier 1525. Il va sans dire que la *Chronique de Metz en vers*, qu'il écrivit jusqu'à l'année 1524 et où il accorda de larges échos aux conceptions historiques de Jean Lemaire de Belges, ne fut publiée que deux siècles plus tard.

LA SITUATION DANS LA PRINCIPAUTÉ DE LIÈGE

Liège! Voilà enfin une région wallonne non soumise à l'Espagne et à des dominations étrangères diverses. Sera-ce, littérairement parlant, un pays de liberté? Surtout, précisément, à partir de 1581, quand Ernest de Bavière, un jeune Allemand de vingt-sept ans, dynamique et lettré, montera sur le trône épiscopal: son règne, nous dit Gustave Charlier, 'sera à plus d'un égard, réparateur', ce prélat, 'très friand des biens de ce monde', qui 's'affirmera sans tarder un prince élégant et mondain allait faire de sa cour un véritable centre littéraire'.

Pourtant, on aurait tort de s'emballer. Les curiosités intellectuelles d'Ernest et de sa cour concernent surtout — on le verra plus loin — le domaine scientifique. Pour le monde des lettres, il faut bien convenir qu'en tout et pour tout, quatre noms sont à citer, six si l'on y ajoute Jean Bosquet, de Mons, et Philippe de Maldeghem, bourgmestre du Franc de Bruges, qui ont séjourné quelque temps à Liège. On le voit, il n'y avait pas foule dans ce 'centre littéraire'. Mais, surtout, la qualité de

ce qui y était produit ne brillait pas par un éclat extraordinaire. Gustave Charlier en convient d'ailleurs: 'Des rimeurs groupés autour de lui (Ernest de Bavière), il va de soi que la plupart s'en tiendront aux vers de circonstances et aux compliments poétiques.' Mais pourquoi: 'il va de soi'? Alors que dans les pays voisins, — en France, en Flandre, en Hollande, dans plusieurs États allemands, — les genres littéraires les plus divers continuaient de se développer, de se perfectionner, de se multiplier, et cela malgré les guerres, de religion et autres? Il est vrai que Gustave Charlier enchaîne en disant que

LES PLEVRS DE
PHYLOMELE
CONTENANS LES
ODES PELERINES LES RE
GRETS ET LES PLEVRS DE MESSIRE
REMACLE MOHY
ASSEMBLEZ PAR MESSIRE
IEAN MOHY SON FRERE
SECONDE EDITION
DEDIEE AV ROY
CATHOLICQVE

A LIEGE
De Limprimerie Leonard
Streel Imprimeur Iuré
Fait par michel noel
1626

LES PLEURS DE PHYLOMÈLE, de l'Ardennais Remacle Mohy. Seconde édition du XVII[e] siècle due au frère de Remacle, Liège, Léonard Streel, 1626. Bruxelles, Bibliothèque Royale, Réserve précieuse (Photo Bibliothèque Royale).



PORTRAIT DE JEAN BOSQUET. *Montois installé à Liège. Extrait de* Reddition de la ville de Bone par Messire Charles, Duc de Croy et d'Arschot, Prince de Chimay, *Anvers, Martin Nutius, 1599. Gravure d'Antoine Wierix. Charles de Croy fut un grand mécène hennuyer dont le rôle est encore trop peu connu. Paris, Bibliothèque Nationale, Réserve (Photo Bibliothèque Nationale).*

'quelques-uns d'entre eux' dépasseront ce stade de simples rimeurs.
Inutile de répéter ici tout ce qui a été dit de ces quatre ou cinq rescapés, de l'historiographe de service Jean Polit, du prêtre ardennais et assez curieux poète Remacle Mohy du Rondchamp, auteur du recueil de poésies pieuses l'*Encensoir d'or*, des *Pleurs de Phylomèle* et de la compilation en prose intitulée *Cabinet historial*, de Jean Mohy, frère du précédent et auteur des 'chansons spirituelles' rassemblées en un *Bouquet aux roses*, de Jean Bosquet, d'origine montoise, auteur des *Fleurs morales et sentences préceptives*. Tout, précisément, a été dit.
Assurément, on pourrait énumérer, au prix de trésors d'érudition, de nombreuses et même d'innombrables œuvres, mais il s'agit d'ouvrages pieux qui ne relèvent pas du monde de la littérature proprement dite, mais de l'édification religieuse la plus conventionnelle. Ils n'ont donc pas à retenir ici notre attention. Leur accumulation ne ferait que confirmer un jugement depuis longtemps établi: dans la principauté de Liège, bien plus qu'à Tournai et Mons, tout au long du XVIe siècle, la production proprement littéraire, d'une façon générale, donne l'apparence de se mouvoir dans un désert.
Allons-nous nous contenter de constater le fait, sans essayer de comprendre? Ce serait adopter une solution de facilité, au demeurant fort peu scientifique.

Il m'apparaît que deux explications pourraient être retenues, et qui ne s'excleraient nullement l'une l'autre.

La première est le manque d'intérêt des critiques et des historiens, — et cela dès l'époque envisagée! — à l'égard d'une littérature considérée comme inférieure, phénomène que j'ai développé au début de cet article. À côté de la littérature française officielle existait très probablement une littérature française qu'on pourrait qualifier de 'libre', qui s'adressait à la noblesse non entièrement inféodée aux princes, qui répondait aux besoins culturels de la bourgeoisie et du peuple et qui, grâce au bilinguisme de fait qui existait dans de larges couches de la société, devait être intimement rattachée à la littérature dialectale, orale ou écrite. Ce n'est qu'une hypothèse, bien sûr, mais qui est fondée sur un nombre croissant de découvertes qui ont été faites au cours des dernières années. Pour qu'elle soit confirmée ou infirmée, il est grand temps qu'une équipe accepte de s'atteler à une vaste entreprise de recherche, menée avec autant de méthode que de persévérance, portant, entre autres, sur le dépouillement des registres des bibliothèques privées de l'époque, sur l'analyse des nombreux manuscrits qui n'ont toujours pas fait l'objet d'une étude sérieuse, sur la description des nombreux *Libri amicorum* de l'époque, conservés dans les bibliothèques publiques ou par des bibliophiles, enfin sur l'exploitation des éditions liégeoises et hennuyères du XVIe siècle.

Reste une autre explication, qui est peut-être en partie à l'origine du désintéressement général à l'égard de ce qu'il pouvait y avoir comme littérature profane en Wallonie au XVIe siècle. Pour y voir plus clair, il sera bon de se souvenir de ce que représentait, vraiment, la Renaissance.
La forme de cette révolution culturelle, — qu'était, en fait, la Renaissance — dont la chronique pantagruéline était le fer de lance —, se manifesta sous un double aspect, parfois successivement mais souvent de façon concomitante: la joie débridée, résultant de la découverte de l' 'humaine condition' (Montaigne), et la tentation de l' 'évangélisme', qui mènera tout droit à la liberté de pensée et au libre examen. On sait, d'autre part, comment le discours rabelaisien lui-même fut porté par les fluctuations de cette époque remarquablement mouvante: après quelques hésitations quant à la présence d'une authentique 'sustantificque mouelle', annoncée dans le prologue de *Gargantua*, celle-ci fut d'abord acceptée comme l'expression d'un



PRONOSTICATION
ſur le cours du Ciel, courant lan de
Grace/M. D. LVJ. faicte & calculee ſur le Meridian de la Ci-
te du Liege/par Maiſtre Jehan Leſcaillier / Medicin
practicant en ladicte Cite/ Demeurant en la
Rue S. Jehan Leuangeliſte/a lenſey-
gne du Gryffon dor.

Hault et Bas/Leſcaillier.
Impriſme a Liege/ Chez Henri Rochefort.

PRONOSTICATION SUR LE COURS DU CIEL, COURANT L'AN DE GRÂCE MDLVI. *Imprimé à Liège, chez Henri Rochefort. L'auteur, Jean Lescaillier, médecin liégeois, est représenté sur le titre, tenant en main un livre illustré de figures de géométrie. Outre ses armoiries, on notera sa devise en rébus:* Haut et bas Lescaillier. *Bruxelles, Bibliothèque Royale, Réserve précieuse (Photo Bibliothèque Royale).*

message simplement hérétique avant d'être considérée comme proprement calviniste et condamnée comme telle, malgré les dénégations de Calvin en personne. Vers le milieu du siècle, les romans de Rabelais furent dépouillés de tout caractère hérétique ou évangélique et réduits à d'impies et graveleuses railleries, à d'extravagantes ripailles, les qualités et les défauts attribués à ses héros lui étant portés personnellement en compte, ce qui est un phénomène assez caractéristique du domaine des lettres. Les disciples d'Erasme, toutefois, demeurèrent fidèles à l'enseignement humaniste de la 'sustantificque mouelle', tandis que, à la fin du siècle, les premiers libertins y découvrirent l'essence même de ce qui permettra leur libération intellectuelle et morale.

En 1538, Charles Quint fit parvenir au grand bailli du Hainaut une ordonnance concernant l'introduction dans les Pays-Bas, de livres imprimés à l'étranger durant les trois dernières années. L'empereur y exprime son inquiétude de ce que

plusieurs livres malvais, deshonnestes, inutilles et vicieux, composez et imprimez en pays estranges se amaynent journellement en nos pays, villes et seignories de pardeça et s'y vendent, distribuent à tous indifféremment, dont grand scandalle, malvaise doctrine, vices et toutte corruption advient, qui est chose de malvaix exemple et non tollerable soubz dissimulacion...

Livres 'inutilles et vicieux'... On se demande si, parmi ces livres qui passent 'journellement' la frontière, — et, de toute évidence, continuent à la passer après l'ordonnance de Charles Quint, — ne se trouvaient pas de temps en temps quelques exemplaires des horrifiques aventures de Pantagruel et de Gargantua...

Car de la présence de la chronique pantagruéline dans les Pays-Bas, il y a belle lurette qu'on n'en doute plus. Il y a un demi-siècle, Henri Pirenne découvrit une lettre du prévôt Morillon à Granvelle (datée du 22 mars 1567), où il est dit que le sire d'Escaubecque 'avoit faict grand mal et conduict avecq une patenostre au col et ung Pantagruel en la main, toutes les menées et presches tenues au quartier de Lille, de la Leeuwe et La Bassée'. Après d'autres, Gustave Charlier ajouta son autorité à celle de

LUCAS VAN VALCKENBORGH. FÊTE PAYSANNE EN WALLONIE. Le peintre, né à Louvain vers 1530, dut s'exiler avec son frère Martin à Liège et à Aix-la-Chapelle, pour avoir adhéré à la Réforme protestante. Au témoignage de Karel van Mander, 'ils travaillèrent beaucoup d'après nature, les bords de la Meuse et les environs de Liège offrant de jolis points de vue'. C'est un de ces points de vue que Lucas a évoqué, en 1574. La fête paysanne se déroule, en effet, sur les hauteurs de Hermalle-sous-Huy, au lieu dit 'Bois Madame'. La vue plonge sur la vallée de la Meuse. Copenhague, Musée des Beaux-Arts (Photo Statens Museum for Kunst, Copenhague).

Pirenne: 'Aussi bien Rabelais semble-t-il avoir ravi la noblesse belge du XVIe siècle, qui en faisait volontiers son livre de chevet'.
Cette conclusion serait-elle trop radicale? On serait tenté de le croire, tant il est vrai que, lorsqu'on s'efforce de déceler la présence de Rabelais ou de l'un ou l'autre de ses imitateurs





FIGURE GROTESQUE DU XVIe SIÈCLE. *Elle orne le piédroit d'une cheminée de l'hôtel récemment restauré des chanoines de Bocholtz à Liège (Photo H. Grooteclaes, Liège).*

dans les provinces wallonnes, la récolte est extraordinairement maigre, quasi nulle même, quelque effort que l'on déploie dans la recherche. Bien plus, à supposer que la chronique pantagruéline ait pénétré en Wallonie au XVIe siècle, elle devrait y avoir exercé une influence sur la vie littéraire et culturelle de l'époque. Or, si nous sommes plus ou moins fixés pour Ronsard, pour Marot, pour du Bellay, pour du Bartas, voire pour Mellin de Saint-Gelais, il n'en est pas du tout de même pour Rabelais. Ou, plutôt, si, nous sommes fixés: c'est quant à l'absence d'influence de Maître François dans les textes de l'époque.

Bien plus, on n'y décèle même pas, ou à peine, cette truculence du discours (pensée et verbe), cette griserie de mots où le langage perd sa vertu signifiante pour devenir la matière d'un jeu dont la gratuité même fait l'attrait, c'est-à-dire cette prose que l'on a à tort qualifiée de 'style rabelaisien' et qui, en fait, était caractéristique de la '(re)naissance' bourgeoise et populaire en France, mais aussi en Angleterre, dans les Pays-Bas, en Allemagne... Le prétendu style 'rabelaisien', c'est le style de toute une époque, — où Rabelais, bien entendu, occupe une place prédominante.

Et qu'on ne vienne pas dire que la langue du peuple wallon était le dialecte, un dialecte wallon ou picard, et que, partant, la littérature de langue française ne pouvait y être 'produite' ni 'reçue' comme elle l'était en France même. Dans le Pays de Liège, comme dans le Hainaut ou dans le Namurois, le français joue le rôle de langue de culture, par opposition aux dialectes locaux. C'est dire que si, chez le peuple, le français est loin d'être ignoré, il n'y jouit pas non plus de la large diffusion qui lui est réservée parmi les classes cultivées ou simplement plus élevées socialement parlant. Encore faut-il ici distinguer entre les milieux populaires ruraux et les milieux populaires urbains. Plus évolués par un contact étroit avec les réalités sociales, économiques, politiques et religieuses qui commencent, dès cette époque, à bouleverser les conceptions établies, plus cultivés aussi par des rapports réguliers avec la bourgeoisie commerçante, les habitants des villes avaient du français des connaissances autrement efficaces que pouvaient en avoir les habitants des villages et de la campagne. Il en résulte

donc que le français était, sinon parlé, tout de même compris: en témoignent, entre autres, le nombre et la dispersion géographique de tant d'ouvrages de dévotion. En résumé, seule la littérature non engagée, seules les œuvres traditionnelles et conformistes avaient quelque chance d'être bien acceptées et diffusées.

C'est à cette veine presque exsangue que se rattachent Gilles Boileau, de Bouillon, comme le Picard Adrien du Hecquet, le premier versifiant quelque peu entre des traductions et d'interminables compilations juridiques, géographiques et mathématiques, le second mêlant, à l'imitation de Jean Lemaire, la prose aux vers, dans les quatre livres de son *Chariot de l'année, contenant en brief tant les proprietez des quatre saisons d'icelle que des histoires et matières pour toutes les festes* (Louvain 1552), dans *L'arrest du cœur* (Anvers 1557), où il explique pourquoi le chrétien doit chercher son repos en Dieu et non dans les créatures, ou dans l'*Orphéide* (Anvers 1561).

Que peut-on espérer de ronsardien d'une poésie qui ne trouve, — ou qui ne peut trouver? — de source d'inspiration que dans la glorification du travail des forgerons des bords de la Meuse, des drapiers, des couturiers, des ramoneurs?... Que pouvait-on attendre d'un carmélite qui décrète:

On sent Ronsart plein de chardons et poinctes,
Et du Latin ses muses trop près joinctes...

Il y eut pourtant quelques timides tentatives d'imitation des nouveaux modèles poétiques français. Mais convenons qu'il s'agit d'imitations superficielles, voire puériles.

Gustave Charlier a, toutefois, accordé une mention spéciale au baron ANTOINE DE BLONDEL, dont la maison se trouvait non loin de Tournai et qui fit publier en 1576 ses *Opuscules* lyriques où le 'divin Ronsard' est admiré et imité.

Que pouvait-on espérer aussi d'une 'tragoedie nouvelle', bizarrement intitulée *Le petit razoir des ornements mondains,* publiée à Mons, chez Charles Michel, en 1589, 'en laquelle toutes les miseres de nostre temps "sont attribuées" tant aux heresies qu'aux ornemens superflus du corps'?... L'auteur, Philippe Bosquier, un frère mineur montois qui, dès le XVI[e] siècle, aimait à se présenter comme Wallon et qui a connu de son temps grande réputation pour ses sermons, a beau clamer son admiration pour Desportes, pour Ronsard, pour du Bartas, il ne parvient même pas à appliquer avec quelque bonheur les recettes les plus anodines de la poétique nouvelle. En revanche, l'ordre établi sera bien défendu, fût-ce avec l'aide de la soldatesque hérétique de Guillaume d'Orange...

Selon plusieurs auteurs cependant, la *Tragædie nouvelle,* d'une intolérance aussi manifeste à l'égard des Protestants que des coquettes, offre quelque chose de rabelaisien dans sa verve populaire.

D'autre part, des témoignages quant aux préoccupations culturelles du peuple wallon ne manquent pas. C'est ainsi que les livres de régisseurs qui nous sont parvenus, — et il s'en faut de beaucoup qu'ils le soient tous, — attestent que l'activité théâtrale était toujours très vivante à Mons, à Tournai, à Namur. Au début du siècle, bien sûr, et comme dans toute l'Europe, se maintenait le théâtre du moyen âge.

Sous l'influence des chambres de rhétorique, toujours très actives, la persistance de la tradition dramatique médiévale sera ici beaucoup plus évidente qu'en France: en 1587, Christophe Plantin imprimait encore le très traditionnel *Mystère de la sainte Incarnation,* joué à Rouen en 1474; il fut représenté à Bastogne avec un grand succès de foule.

Dans le Hainaut surtout, et plus particulièrement à Mons, les chambres de rhétorique poursuivirent leurs activités tout au long du XVI[e] siècle, telle celle appelée d'abord 'La Seuwe', d'après le nom du ruisseau qui traversait la grand-place, et ensuite 'Le Jardinet', où pratiquaient les frères Jean et Charles Bocquet, celle des 'Compaignons de la Cloye', ou encore celle dite de 'Notre Dame en la Maison de la Paix'.

En 1591, Jean Yeuwain de Mons, dont les pièces qu'il a pu écrire ont disparu, traduisit une tragédie de Sénèque, *Hippolyte*. Et l'on peut raisonnablement conjecturer que cette pièce, imprimée seulement en 1933, fut jouée, car la fin du siècle correspond à une recrudescence des manifestations théâtrales dans les villes wallonnes et picardes: au début de 1593, la fameuse troupe française de Chasteau-Vieux, dit Polidore, présente des tragédies et des comédies, tant profanes que sacrées, à Tournai et à Arras, peut-être encore ailleurs; en septembre de cette même année, en 1594, et de nouveau en 1599, la troupe d'Adrien Talmy représente à Cambrai, Arras, Tournai, Liège, Mons, Bruxelles, des moralités, des 'pastourelles', des tragédies, dont certaines de Robert Garnier.

Ainsi, on arrive à la fin du siècle avec un bilan en déséquilibre. La Pléiade a inspiré un grand auteur et de bons esprits du Hainaut, mais dans la mesure où ils purent se réaliser ailleurs. Dans les autres provinces wallonnes, la Muse poétique sommeille. Quant à Rabelais, il semble avoir passé partout comme une ombre. En revanche, la production imprimée fut très abondante dans la mesure où elle trouvait son inspiration dans un climat religieux. En marge de la littérature prise dans son sens le plus éclectique se développe une passion d'écrire dont les intentions polémiques ou édifiantes s'expriment presque toujours dans des œuvres laborieuses qui dédaignent le beau style.

Marcel DE GRÈVE

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

L'ouvrage qui reste aujourd'hui encore le classique de base est le 'CHARLIER-HANSE', *Histoire illustrée des Lettres françaises de Belgique*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1958.

Pour l'orientation donnée aux historiens de la littérature à la cour de Bourgogne, voir G. DOUTREPONT, *La Littérature à la cour des ducs de Bourgogne*, Paris, H. Champion, 1909.

À propos de Jean Lemaire de Belges, voir le livre avec bibliographie complète de P. JODOGNE, *Jean Lemaire de Belges, écrivain franco-bourguignon*, Bruxelles, Palais des Académies, 1972; J. ABELARD, *La composition des 'Illustrations de Gaule'* dans les *Actes du colloque sur l'humanisme lyonnais au XVIe siècle*, Lyon, 1974, pp. 233-244.

Sur certaines ballades retrouvées, voir *Bibliothèque Royale*, ms. IV, 144. Description dans *Quinze années d'acquisitions*, Bruxelles, Bibliothèque Royale, 1969, pp. 108-111.

Sur la révolution culturelle constituée par la chronique pantagruéline, on me permettra de renvoyer à mon étude sur *L'interprétation de Rabelais au XVIe siècle*, Genève, Droz, 1961. Voir aussi mon *Rabelais au pays de Brueghel*, dans *Humanisme et Renaissance*, t. XVII, 1955.

Sur la littérature du XVIe siècle en Hainaut, voir quelques pages de P. CHAMPAGNE, dans *Hainaut d'hier et d'aujourd'hui*, sous la direction de LOUIS PHILIPPART, Mons, 1962, pp. 375 et suiv.

Voir aussi, sur Philippe Bosquier, plusieurs articles de l'abbé O. ENGLEBERT, dans la *Revue catholique des idées et des faits* de 1923 à 1925.

Sur le milieu littéraire liégeois, consulter encore N. PEETERMANS et H. HELBIG, *Fleurs des vieux poètes liégeois* (1550-1650) Liège, F. Renard, 1859. Le sujet demanderait une nouvelle étude; voir à ce propos J. HOYOUX, *Bulletin bibliographique d'histoire liégeoise* dans *Annuaire d'Histoire liégeoise* (9 vol. de 1944 à 1976).

Pour les représentations théâtrales à Bouvignes, voir J. BORGNET, *Cartulaire de Bouvignes*, 2 vol., Namur, 1862.

JEAN VALDOR II. *SAINTE ALDEGONDE. Gravure au burin. 1618. La patronne de Maubeuge, vénérée aussi dans la Principauté de Liège, est destinée à évoquer ici le livre de Jean d'Ennetières,* Sainte Aldegonde. *Tournai, A. Quinqué, 1645. Bruxelles, Bibliothèque Royale, Réserve précieuse. Liège, Cabinet des Estampes (Photo Cabinet des Estampes).*



Le XVIIe siècle : poètes et dramaturges des bords de Meuse et du Hainaut

Pourquoi écrire, et pour qui? Passés les Archiducs, on eut de quoi oublier la paix. Pourtant, ce n'était pas l'état de siège. La guerre se promenait sans trop s'attarder, comme la peste sa commère; mais elle faisait les cent pas, et le siècle y passa. Même la principauté de Liège vivait dans sa neutralité désarmée, traversée de soudards, le prince-évêque résidant peu . Serait-il outré de parler d'un Viêt-nam à la mode du temps, la jungle en moins, sinon celle des partis? Du roi catholique ou du roi très chrétien, lequel allait être le moins nocif? Si les brutalités espagnoles s'estompaient au profit des françaises, la seule fidélité qui ne doutât guère — fût-elle de lassitude — allait à la cause de la religion.
Car l'unité religieuse est retrouvée — moins sensible à Liège —, face aux réformés du Nord. La fièvre qui s'éveille autour de l'*Augustinus* (1640) en fait foi: elle ne divisera gravement que la France et le jansénisme au surplus n'est qu'un catholicisme rigoureux. Collèges et couvents se multiplient. Dans la Wallonie dévastée, on écrira surtout à la gloire de Dieu et de ses saints locaux.

Encore le XVIIe siècle dévot fut-il plus favorable aux arts qu'aux lettres. Le zèle de la Contre-Réforme censure les œuvres qu'il inspire: quand le chariot de Thespis s'arrête dans une ville des Pays-Bas, l'autorisation qu'il doit solliciter aussi bien de l'autorité ecclésiastique que des consaux assure strictement l'honnêteté du répertoire. Rien de surprenant que la liste de J. Finot, répertoriant les subventions accordées alors par le Gouvernement des Pays-Bas, compte si peu de poètes en regard des historiographes et surtout des peintres, graveurs ou tapissiers. Non qu'il n'existe, aux bords de Meuse ou à Tournai, des milieux sensibles au prestige de la parole versifiée: le régent dans son collège, le seigneur en sa cour provinciale et même le curé parmi ses ouailles, pour peu qu'ils se mêlent de vers, ont leur public. Denis Coppée, en son *Pourtrait de Fidétité (sic)*, loue un Curtius 'prince des rhétoriciens liégeois'. Et ces auteurs locaux ne sont pas inconnus l'un de l'autre: le père spirituel de *Sainte Euphrosyne*, pour n'avoir pas respecté les unités 'du jour aussi bien que de la scène', invoque l'exemple de Pierre Bello, lequel déplore avec force louanges la mort de Coppée le Hutois. Mais les cercles étaient sans doute trop étroits, l'intention trop prêcheuse, les rapports trop souvent perturbés, les bourses trop épuisées par les contributions de guerre, pour que la vie culturelle trouve à se développer.
Dans de telles conditions, il faudrait s'émerveiller que certains aient écrit. Certes, rien ne détonne, rien n'enthousiasme dans la galerie de leurs sujets. La guerre inspire, mais l'éloge des vainqueurs est décidément un genre par trop impérieux. L'historiographe en vers a rarement les qualités de l'historien. Ils chantent la mort d'une noble dame, un commandement habile, une expédition fructueuse, une victoire récente, qui est le plus souvent une victoire de la foi; plus fréquemment encore les bienfaits de la retraite pour une âme pieuse, le miracle qui consacre une vie donnée à Dieu; parfois, des amours.

Vies de saints... Le moyen âge tenait bon. Belzebub *(sic)* ou Satan paraissent encore sur les scènes provinciales. Quoi d'étonnant qu'Omer Jodogne relève à Dinant, jusqu'au XVIIIe siècle, des représentations annuelles de la *Passion* (cf. *supra*), ou que les pieuses Dames Blanches de Huy réécrivent (pour



ENGLEBERT FISEN. LE MARTYRE DE SAINT LAMBERT, PATRON DU DIOCÈSE DE LIÈGE. *Plume et lavis. XVIIe siècle. La scène illustre l'œuvre de Denis Coppée,* La Tragédie de Saint Lambert, *Liège, L. Streel, 1624. Liège, Cabinet des Estampes (Photo Cabinet des Estampes).*

quelque visite royale?), cette *Nativité* du XVe siècle découverte par Gustave Cohen? Et que dire de l'épopée: certes, la *Magdeleine* de Remi de Beauvais (1617) est une épopée baroque, que F. Hallyn vient de réhabiliter comme telle; mais avec *Jacques de Lalain*, c'est toute la chevalerie qui aventure jusqu'en 1633 son errance. De part et d'autre, l'accent est mis sur la fermeté dans la foi, et particulièrement la fidélité à la vocation religieuse, menacée par l'opposition d'un père ou d'une mère soucieux d'assurer leur descendance, ou momentanément compromise par une défaillance qui porte en elle-même son châtiment. Le chevalier lui-même entend messe tous les jours et reste chaste. Virginité et chasteté, voilà les premières vertus, qu'elles soient ou non garanties par des vœux. Aucun miracle n'est trop beau pour les protéger: la forêt dérobe Aldegonde aux ardeurs de son prétendant, le fleuve soutient son pas; le marin qui enlève l'épouse d'Eustache est visité par la mort avant d'avoir pu consommer un autre forfait. Ces vies édifiantes ne sont pas seulement une survivance du passé. N'est-ce pas alors qu'Urbain VIII réglemente la procédure de canonisation et que Jean Bolland, le jésuite belge, publie les deux premiers volumes des *Acta Sanctorum* (1643)? Or la piété des temps troublés mêle volontiers foi et superstition et les saints locaux y reprennent valeur d'exemple et de sauvegarde,
À côté de Malchus, ou d'Eustache le Latin, de Madeleine la très aimée, voici Lambert et Hubert à Liège, Aldegonde au bord de la Sambre.

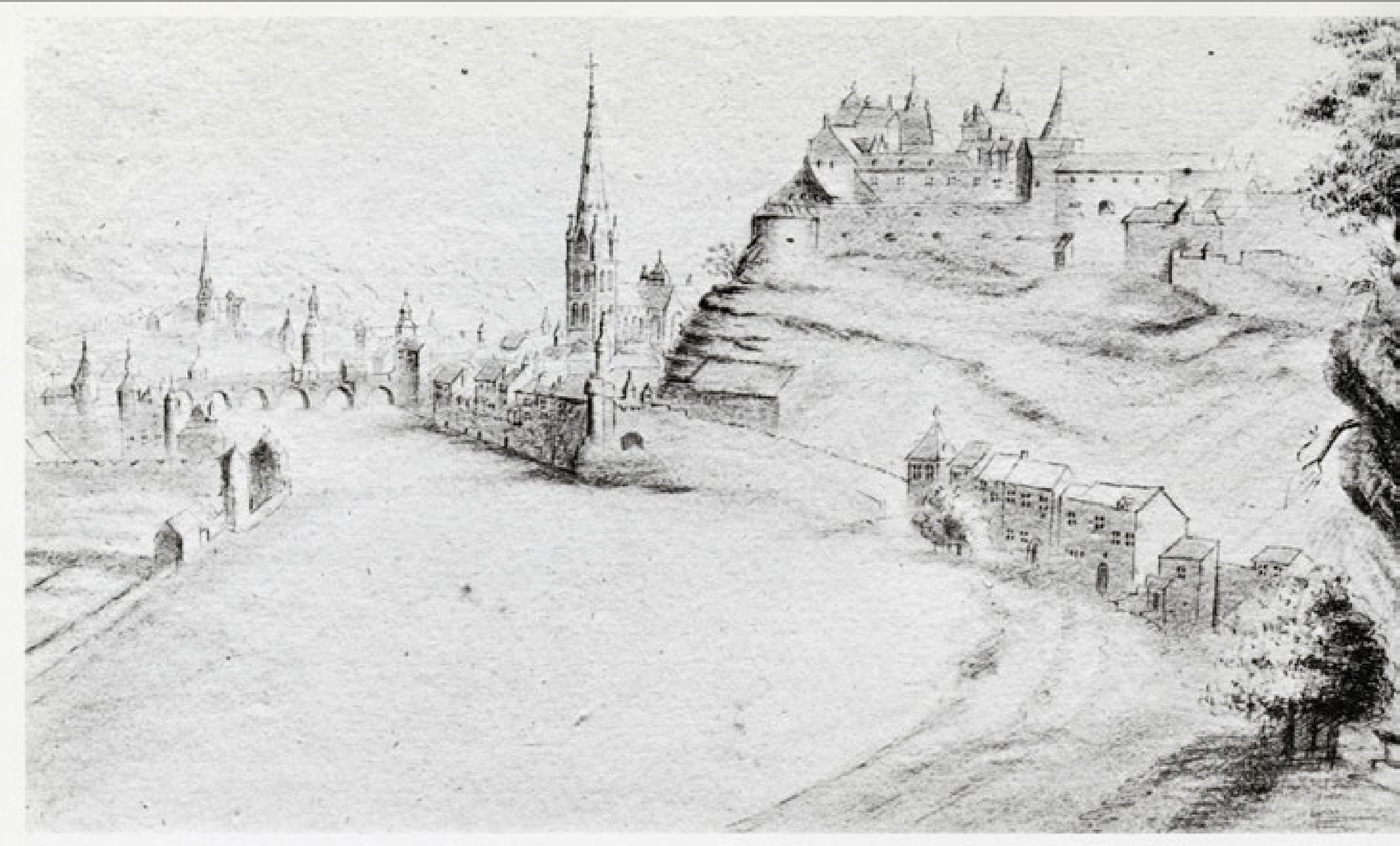
En dehors des livres de prières versifiées ou de l'irrépressible tentation de l'épopée, cette fièvre d'édification inspire davantage le dramaturge: le miracle est spectacle par nature, pour les natures simples. Mais comment imaginer ces représentations dont on sait peu de chose? Elles n'ont pas tout conservé des formes d'antan. La passion du Christ, régulièrement représentée, fait encore l'objet d'une action dramatique de Coppée, mais sans doute y a-t-il longtemps que l'édifice des 'mansions', le décor à scènes multiples des parvis, tend à se morceler en tableaux parlés ou chantés, placés en ordre progressif sur le parcours des Joyeuses Entrées. Les saints de la scène s'abritent plutôt dans la grande salle d'un palais épiscopal ou d'un collège des Jésuites — lequel fournit du même coup les acteurs. Représentation de circonstance, rarement répétée.
Pourtant, le phénomène culturel le plus caractéristique du temps reste le développement du théâtre. Mais c'est aux dépens des auteurs

comme des acteurs locaux. En 1618, l'Official de Tournai excommunie les comédiens: qu'importe aux nomades? Le prestige croissant de la langue française ouvre nos provinces à une invasion pacifique: la plupart des troupes ambulantes qui, dès le début du siècle, traversent périodiquement les Pays-Bas, et qui feront peu à peu de Bruxelles leur centre de ralliement et de réorganisation, amènent avec elles leur répertoire. Talmy à Mons, à Liège, à Tournai en 1599, emporte Garnier dans ses bagages. L'exemple français éveille peu d'imitateurs: il faut attendre la *Sainte Eugénie* du Père de Saint-Pierre pour présumer une influence de Hardy, ou le baron de Walef et le XVIIIe siècle pour que Racine fasse visiblement école. Au surplus les danses figuratives, accompagnées de musique, qui rehaussent les fêtes locales ou les entrées de souverains, se combinent aux pièces à machines pour concurrencer dangereusement toute espèce de théâtre sérieux: la Belgique connaîtra Corneille par son *Andromède* ou par sa *Toison d'Or* et elle aura son opéra avant d'avoir son théâtre. Le goût du spectacle facile ne suffit pas à expliquer le fait: il faut croire que les censeurs jugeaient la parole moins innocente que le geste ou le chant.

Au total, peu de noms, qui datent plus qu'ils ne font date. J'ai choisi d'en évoquer cinq, et d'interroger leurs œuvres plutôt que leur vie. Me pardonnent ceux que j'oublie, Lainez le transfuge à la cour de France, ou le piètre Thomas des Hayons. Pour Remacle Mohy, pour les capucins liégeois qui déplorent la mort de l'enfant Curtius, Henri Helbig, Joseph Hanse ou Henri Liebrecht ont complété par avance mon propos. Ceux que l'on va découvrir, plus particulièrement attachés à la terre wallonne, appartiennent à cette première partie du siècle moins écrasée par le prestige français ou par la guerre. Entre du Bartas et Racine, et singulièrement plus proches du premier, parents pauvres d'une littérature de cour provinciale et marqués par les rhétoriqueurs, ils sont nés vieux. Mais ils ont parfois l'originalité abrupte des ermites qu'ils chantent et leur sens du terroir ou leur théologie incertaine, en dépit des *imprimatur* de bons camarades — à l'occasion versifiés —, leur permet parfois de se trahir.

DENIS COPPÉE LE HUTOIS

Primus inter pares? Avant lui, Claude de Bassecourt, Haynaunois, a dédié au prince de Chimay une pastorale qui n'est qu'un décalque de l'*Aminta,* mais une des premières versions françaises de l'œuvre du Tasse (1594). Pour un confrère en poésie, Coppée est le '*Huytois Orphée*'; pour Valère André, notre Dante (*Bibliotheca Belgica,* 1643). Aussi mal connu qu'Homère, lui-même eut la modestie de ne pas s'y égaler, mais que Dieu le préserve d'imiter ces vers tout '*de fables tissus*'! Le rimailleur comme le dramaturge se consacre à l'illustration de la vraie foi. La plupart des huit tragédies ou '*trage-comedies*' qui paraissent à Liège entre 1621 et 1624 sont des vies de saints, marquées par l'esprit de clocher. Même *L'exécrable assassinat perpétré par les Janissaires en la personne du Sultan Osman* fait valoir par défaut le prestige chrétien, et *La sanglante bataille d'entre les Impériaux et les Bohèmes* n'est qu'une phase glorieuse de la lutte contre le protestantisme. Tout au plus l'opportunité d'honorer la riche famille des Curtius détourne-t-elle un moment vers leur homonyme latin l'inspiration du défenseur de la croix (*Pourtrait de fidétité en Marcus Curtius chevalier romain*). Curtius est encore au centre des préoccupations des *Muses françaises* et de plus d'une dédicace, mais c'est un soldat de l'Église que célèbre le *Chant triomphal de la victoire (...) de Statlo.* Si l'on ajoute à cette œuvre édifiante les *Chansons spirituelles* de 1622, particulièrement ternes dans la dévotion et qui font feu de tout bois — sur l'air de '*J'aimerai toujours ma Philis*', elles chantent par exemple '*Je veux toujours aimer Jésus*' —, si l'on exhume l'édition posthume du *Miracle de Notre-Dame de Cambron* (1647), on peut croire que le monolithe est sans faille, fût-il celui du conformisme.



AUTEUR INCONNU. VUE INÉDITE DE HUY, PORTANT LA LÉGENDE 'LE PONT, NOTRE-DAME ET LE CHÂTEAU DE HUY SONT LES TROIS JOYAUX'. *Plume rehaussée d'un lavis à l'encre brune, bistre et noire. XVII[e] siècle. Liège, Cabinet des Estampes (Photo Cabinet des Estampes).*

7.

La Hache guerriere antique.

A Luy-mesme.

Ie vous donne la hache autre fois en vsage,
Nos devanciers n'auoient plus de courage
Que vous à la bien manier:
Ie ne dois le vous nier
Chacun confesse
Vostre proüesse,

Gaignez fleur des guerriers, Tousiours mille Lauriers,

On les cede
A la mercede
De vos exploits glorieux,
Qui malgré le temps enuieux
Iront tousiour se faire recognoistre
A tous ceux qui iamais le monde verra naître:

A 4 DIS-

CALLIGRAMME DE LA HACHE GUERRIÈRE ANTIQUE. *Denis Coppée,* Chant triomphal de la victoire à jamais mémorable de Statlo, *Liège, L. Streel, 1624, p. 7. Bruxelles, Bibliothèque Royale, Réserve précieuse (Photo Bibliothèque Royale).*

Pourtant, par un conformisme d'un autre style, l'apôtre est pétri d'antiquité et de couleur locale. Ce Wallon fier de l'être, qui voit en Tilly '*l'Achille des Wallons*', ne se contente pas de renvoyer à César et à '*tous les peuples de la Gaule*'. Une couventine éclairée devient sous sa plume une '*Sainte Pallas*'. Sa mémoire de clerc manqué balance entre Ulysse et Moïse, Andromaque et Josué, et l'épopée des Titans lui permet du moins d'affirmer qu'il est de plus sûrs moyens de '*scalader les cieux*'. Veut-on un bel exemple de ce syncrétisme culturel? Privé, par le miracle des eaux de la belle qu'il poursuit, le roi, faute de mieux, recueille une chaussure et sa mâle voix se change en écho pour dire sa complainte:

'*O beau petit soulier qui montre que Thetis*
N'a les pieds si bien faits'.

Mais l'air du temps n'a pas seulement nourri notre homme de mythologie grecque ou de contes de fées. Ce lointain contemporain de Richelieu, natif d'une principauté que son prince-évêque a bien de la peine à discipliner, s'incline volontiers devant le pouvoir — '*Rien n'est plus dangereux que la rebellion*' —, mais il en connaît les déboires: la tragédie qu'il concède aux infidèles plaint la triste condition des princes, de partout observés. Osman a beau affirmer:

'*Mon vouloir est ma loi, la royale couronne*
En dispense celui qui aux autres la donne',

Mégère l'enverra s'instruire aux Enfers '*des lois de la sombre province*'.

Le chœur déclare: Il n'est '*que les Chrétiens*
Pour porter du respect au Prince'.

Le successeur d'Osman est plus lucide encore: Heureuse '*gent baptisée*',
'*Le Prince est estimé y tenir du divin*'.

Grande rumeur, petits échos. L'insistance du thème en fait le sujet dissimulé de la pièce.

Après le politique, le social. L'épître dédicatoire d'*Aldegonde* définit la vraie noblesse par la générosité — celle qui dénoue les bourses. L'argent: thème fréquent chez Coppée. Il corrompt le pauvre, si même le soldat — du moins le soldat wallon — résiste à son appât, en deux scènes qui valent d'être lues. La première donne voix aux misérables:

'*...Allons, pauvre racaille*
Aveugles, mutilés, chancreux et impotents
Courons tant que nous pouvons',

courons vers Aldegonde qui distribue ses biens, et qu'ils se pressent de trahir au bénéfice du prétendant qui la poursuit, y gagnant de nouveau la pièce. Au contraire, les soldats vainqueurs en Bohême se laissent raisonner par leur chef. Mais l'intention édifiante n'étouffe pas totalement la verve réaliste, voire même satirique, du passage. Les hommes ne dissimulent pas que leur plus grand souci, après la bonne guerre, '*est de bien butiner et faire sa chevance*'.

'*Le soulas n'est entier*', *gagnant quelque combat*
Si aussi des vaincus la bourse l'on ne bat'.

Ils se plaignent que l'honneur de vaincre revienne au commandant, comme à la troupe la honte des défaites. Et ils ont ce cri où transparaissent les malheurs du siècle: '*Maudite soit la guerre*'! Ils iront jusqu'à déclarer en face, à leur officier:

'*Vous savez (que sert-il de trahir vérité?)*
Que beaucoup sont soldats par la nécessité (...)
Ceci ne doit toucher aux braves cavaliers
Que l'on voit dans le camp par cent et par milliers
Ceux-là étant aisés avant voir la lumière'.

Les Figaros avant l'heure ne poussent pas plus loin la révolte. Mais ils révèlent que l'écrivain flagorneur n'ignore pas les dessous de la geste. Le roi, la noblesse, le peuple; un clergé sanctifié. L'œuvre de Coppée fait aussi aigre place aux bourgeois. Son *Chant triomphal* les montre s'armant:

'*...C'est chose bien facile*
De voir marcher en rang les bourgeois d'une ville
Qui se vont piaffant avec leurs beaux habits'.

Mais que l'ennemi approche:

'*Ceux qui faisaient le tour en tirant le mousquet*
Abaisseraient alors les yeux et le caquet'.

On l'aura remarqué, la langue est archaïque et le vers maladroit. Il ne faut pas chercher dans le théâtre de Coppée un art dramatique qui

dépasse le procédé courant de la stichomythie — série de répliques se répondant du tac au tac — et du chœur chanté. S'il lui arrive de mettre en scène des '*troupes*', il multiplie les monologues et les actions parasites, récits dans le récit, telle l'histoire de Philomène ou d'Euphrasie dans *Aldegonde*. Il est des actes que remplit un seul dialogue et l'avis au lecteur de la tragédie de *Jésus-Christ* plaide en ces termes: 'Bénin lecteur, excuse-moi de ce que je n'ai disposé cette œuvre par actes: ça été raison qu'elle est de longue haleine, et que le Sauveur de nos âmes fut tourmenté sans relâche'. Du moins l'Orphée hutois, tout guindé qu'il est, se connaît-il lui-même.

Furent-elles représentées, ces pièces rocailleuses? et par qui? Pas de témoignages, hormis celui de l'œuvre, qui peut n'être que fiction. Tel ce prologue d'*Aldegonde*:

'*Celui (chers spectateurs) s'expose bien en mire*
De l'envie (...)
Qui laisse déclamer en théâtre ses vers'.

Le beau printemps d'hiver, qui cherche à réveiller une pratique de dévotion franciscaine, a pu être représenté dans l'église de cet ordre. Mais l'indice le plus insidieux tient aux manœuvres que le bon père de famille emploie à faire valoir sa progéniture: un fils, un petit-fils paraît çà et là, loué par les Muses '*quoique d'âge petit*', composant deux quatrains liminaires de *Pallas en deuil* (1626), présentant la *Tragédie de Saint Lambert* au Prince-Évêque en se recommandant à sa bienveillance (veut-on un aperçu de l'effrontée dialectique: primez l'enfant plutôt que le vieillard, sa reconnaissance sera plus longue). Or *La Sanglante bataille* comporte un rôle épisodique d'enfant prodige, un '*petit orateur image de son père*'. Coppée avait plus d'une raison de compter que la pièce serait jouée et il savait placer sa marchandise.

Car il était marchand. C'est encore l'enfant prodige qui nous l'apprend: Saint Lambert est sorti '*de la boutique de mon père*'. L'état a marqué le style: Aldegonde reçoit sur terre un '*échantillon*' du bonheur céleste, ses pauvres se disent '*gros marchands*' — '*Car nous vendons le ciel à beaux deniers comptants*'. Parmi les personnages, un intendant, mué par la sainte en '*dépensier*'; parmi les miracles, une multiplication de l'or, dans la '*gibecière*' de la générosité. La Vierge des *Chansons spirituelles* est '*trésorière de grâce*' et le Dieu de *La Sanglante bataille* '*grand trésorier*'. Coppée savait concilier la bourse et le goupillon.

Non sans dérèglements. Cette œuvre d'édification se complaît à la cruauté, si fréquente sur la scène française d'alors. *Sanglante* est la tragédie de '*Notre Sauveur*', tout comme la *Bataille d'entre les Impériaux et les Bohèmes; exécrable*, l'*Assassinat* — qui les multiplie: le meurtre de César '*n'est rien qu'un baise-main à ceux-ci comparé*'. Pour retenir Aldegonde, le roi lui raconte l'histoire de Philomène, nouvelle version de celle d'Atrée et de Thyeste: mais la vertueuse fille n'a le cœur réjoui que lorsqu'elle '*oyt parler de la croix sanglantée*'. Sanglants encore les quinze *Sonnets* — fût-ce du sang '*médicinal*' du Christ.

Il aimait le sang, il craignait l'envie. Elle dut prendre la forme d'un procès, à en juger par nombre d'allusions, les dédicaces aux juges intègres et surtout les *Muses françaises*: d'aucuns

'*Machinent, envieux, à te donner encombre,*
Inventant, chicaneurs, un procès sur un rien'.

D'autres, qui n'enviaient peut-être que sa bourse, le saignèrent en rase campagne, ainsi que nous l'apprend la déploration de Pierre Bello.

UN ÉMULE DE COPPÉE: PIERRE BELLO

'*Chers Dinantois, je vous dédie*
Cette pieuse tragédie'.

Ce n'est pas au peuple, mais aux bourgmestres, que le recteur de Saint-Laurent s'adresse ainsi, en prélude à son unique vie de saint, celle d'*Eustache* (1632). Mais le texte vise un public

très simple, à la fois naïf et prévenu. Une action de quinze ans promène le héros, '*autre Job en patience*', de Rome en Perse, du dénuement soudain à l'apaisant martyre. Le dramaturge doute-t-il de la vivacité d'esprit de l'auditoire? De multiples récits reprennent l'événement à peine achevé. Il s'agit de lutter contre l'ignorance, qui '*poche le bel œil de notre entendement*'. Témoin cette leçon de catéchisme, administrée en stichomythie au néophyte: '*La personne du fils n'est pas celle du père*'. Jésus dans l'hostie? '*En un si petit lieu, serait-il bien possible?*' Surprise admirative. À l'opposé, le martyre en puissance n'épargne pas Jupin: '*Ce n'est qu'un avorton du gouffre stygieux*'. Ailleurs, c'est le suicide qui est discrédité, et avec lui l'ancien stoïcisme.
Tragédie des bons et des méchants. Pourtant, les armées qui s'y affrontent échappent à la dichotomie. Bello partage avec Coppée cette forme d'indécision. C'est aux Perses qu'il revient de défendre contre Eustache la bonne cause: tâchons de regagner '*la première franchise* (...).

Nos places, nos cités sont bien assez munies
Et si nous avons tous les volontés unies
Nous sommes assez forts (...)
Aimant la liberté à l'égal de la vie'.

D'autres passages encore font écho aux misères du temps: c'est la peste qui frappe la maison de Placide et surtout, scènes curieuses entre toutes par leur peu de liaison à l'ensemble, un groupe de laboureurs discutent des désagréments de leur profession:

'*Il nous semble toujours (nous en sommes là tous)*
Que les autres ouvriers sont plus heureux que nous'.

Plus loin ils se plaignent des soldats qui les pillent, après '*tant de tributs, de tailles, de subsides*': '*Ils ont pris mes souliers, mon chapeau, mon pourpoint*'. Défendons-nous: '*Je jure sur la corne en rond recoquillée* (...)
Que je me vengerai'...
Au travers du prêche, c'est le quotidien qui montre le nez.

POÈTES ET GENTILSHOMMES: LES D'ENNETIÈRES DE TOURNAI

Musa vetit mori. C'est la devise de la famille. Le fils y passe le père, et la poésie le théâtre. Jaspar publie sur le tard, un an avant sa mort, une *Vie de saint Malchus* (1621), long récit en alexandrins où le saint, qui n'a pas toujours pris '*Dieu pour son ourse*' (entendez pour guide), raconte lui-même comment il quitte le couvent pour réaliser son héritage, ce qui lui vaut d'être pris par des brigands, esclave en leur repaire et, le pire, marié de force à une prisonnière, avec laquelle il réussira cependant à s'échapper. Situation bien équivoque, pour qui a fui le monde plutôt que '... *vivre le servage*
Sous le pesant fardeau du joug de mariage
Prévoyant ja combien le nombre des enfants
Apporte avec la femme au mari de tourments'.
Mais la vertu de l'un et de l'autre est telle qu'ils décident de vivre en chasteté jusqu'au jour où ils retrouveront l'abri du cloître. La scène est dramatique, où les nouveaux époux s'éprouvent, et comblerait d'aise un psychanalyste. Malchus tire son épée et chacun veut mourir plutôt que de pécher. Vertu bien séduisante:
'... *je sentis une pudique flamme*
M'échauffer à l'aimer comme ma propre femme'.
Enfin,
'*Je laissai choir le fer de mon poing engourdi*
Restant comme sans sens, éperdu, étourdi'.
'*O noble chasteté première du troupeau'!* L'édification, pour Jaspar d'Ennetières, se devait d'être palpitante. Si la langue est raboteuse, la narration abonde en rebondissements. Le poème glisse au théâtre en plus d'un lieu où les personnages s'apostrophent. Mais il est surtout marqué par ce regard de botaniste gourmand, voire d'entomologiste un peu myope, que le gentilhomme promène sur la nature. Définir la vocation d'ermite donne lieu à une énumération de légumes — ses mets préférés. Sublimation, mais partielle. Le néophyte se dit
'... *affriandé du miel*
Dont les esprits heureux sont repus dans le ciel'.

Et c'est un Malchus autrement affamé — prêt toutefois aux longs jeûnes — qui s'arrête à la porte d'un couvent, frappé par l'abondance de ses cultures. Jusqu'au père abbé qui lui 'épluche' les yeux pour s'assurer de sa vocation! Berger au pays des brigands, Malchus connaît les maladies des troupeaux '*... le tac affreux, La rougercule au flux de sang contagieux*'
— tout comme les nourritures '*propres pour engraisser (les) troupes camusettes*': sauge odorante, franche marjolaine, thym '*sonesflairant*' — qui sent son origine. Ailleurs, il décrit l'accoutumance du regard à la nuit. Il observe les chameaux
'*Remâcher leur viande extraite des boyaux*
De leurs ventres profonds'
(halte au nom de la poésie!). La fourmi surtout le fascine, toujours en quête de nourriture, '*à quoi lui sert sa fourche outil de sa bouchette*', qui rompt aussitôt le germe du grain qu'elle emmagasine et qui, pour enterrer ses morts, leur offre
'*un devoir solennel avecque grosse bande*
Qui suit le trépassé d'un funèbre appareil'.
Vocation manquée, celle de Jaspar?

JEAN D'ENNETIÈRES

On en dira autant du fils, qui respirait en vers. L'abondance, ici, peut nuire. Mais elle dessine une histoire. C'est d'abord un curieux galant qui fait à sa fiancée l'offrande de ses anciennes amours (*Les Amours de Théagines et de Philoxènes*, 1620). Façon comme une autre de l'avertir: Philoxènes incrédule contraint son amant à l'inconstance et les chansons qui suivent le montrent, qui se partagent entre les dames de Tournai, de Saint-Omer et de Valenciennes. L'une prend son air '*de la bourrée gaillarde*', l'autre son modèle aux blasons du corps féminin. Ce qui n'empêche pas le poète de s'en prendre au lecteur pour l'assurer, *in fine*, de sa fidélité: '*Cent et cent dans les yeux, mais une seule au cœur*'. À Remi de Beauvais, le capucin épique, qui lui conseille les grands sujets, il répond '*folâtrer d'un trait follement sage*'. Mais il défend son '*petit vers*':
'*On ne connaît toujours Hector à son rondache,*
Ni le savoir à la moustache'.
'*La plume peut plus que l'épée*', même en ce temps où les neuf muses comptent '*tant d'enrouées cornemuses*'. Il y a de la bonhomie dans cette jactance, mais de la malice sous les préciosités provinciales. Que penser de la dédicace qui termine telle chanson satirique:
'*Ce vers n'est pour toi ma fidèle*
Je te le jure sur ma foi
Je ne l'ai point fait que pour celle
Qui le voudra prendre pour soi
Et tiens celle-là sans cervelle
Qui le voudra prendre pour elle'.
Le poétereau s'assagit. Un morceau de funèbre circonstance (les *Vers panégyriques sur la*

JEAN D'ENNETIÈRES, *LE CHEVALIER SANS REPROCHE JACQUES DE LALAIN, FRONTISPICE, Tournai, A. Quinqué, 1633, Bruxelles, Bibliothèque Royale, Réserve précieuse (Photo Bibliothèque Royale).*



vie et mort de messire Nicolas de Catris) le montre préoccupé de sauver de l'oubli un héros local, son parent de surcroît. Le décor s'est assombri: '*Mars tient ces Pays-Bas pour un ample théâtre*'. Les poètes se taisent: ont-ils donc tous passé '*le fleuve stygieux?*' Une métaphore marque ces vers par ailleurs énergiques: corps *cachots* de l'âme, âmes '*cachots d'oubli*', et ces cachots

'*... tant étroits*
Que de six pieds de long, et de deux pieds de large'.

Mais Jean n'a garde de poser la plume, si même il s'humilie ici devant l'épée. Il a pour lui, ce Du Bellay wallon, son amour-propre national: '*Les Français n'ont sur nous avantage des cieux*'. Huit ans plus tard, la revendication s'aigrit, en marge d'une traduction de Boèce:

'*Et d'autant que tu n'es français*
Il conviendra que tu reçois
Le moindre pour censeur et traître'.

Pourtant, la même année trouve d'Ennetières prêt à rivaliser avec Ronsard, enfin vulnérable aux conseils de Remi: *Le Chevalier sans reproche Jacques de Lalain* (1629) est une longue épopée en seize livres et nombre de vers, '*enfants de mon insuffisance*', nantie d'une table analytique des matières et jalonnée en marge de commentaires de synthèse ou d'explication où j'épingle: '*Tamise: Belle rivière qui passe à Londres*'; ou encore, pour éclairer '*le chifflet alouette*' (il s'agit de l'appeau), cette marque d'intérêt linguistique: '*cy se fait un verbe d'un nom*'. Pour honorer son dédicataire, le poète lui ressuscite un belliqueux ancêtre, amateur de tournois, et qui les cherche d'Angleterre en Ibérie, souvent en vain, reçu à coups de bals et de banquets: bref un errant, auquel Don Quichotte n'a rien appris. Nous revoici au moyen âge, didactisme y compris, et le jeune chevalier s'exerce au syllogisme comme au fleuret. Gare à '*l'appas pipeur de l'amphibologie*'! Mais on y cultive le '*je ne scay quoi*' bien avant Benserade ou le Père Bouhours, et la raison avant Descartes (si l'âme '*est raisonnable, elle est divine*'). Bien que Lalain soit dévot autant que vaillant, l'ancien poète galant évoque peut-être mieux les belles dames que les nobles jouteurs, en ces cours pastorales où elles se pressent au divertissement, '*chacune désirant de voir et d'être vue*', telle Madame d'Orléans,

'*Qui sous son jupon vert et sous sa cotte blanche*
Mollit, au mouvement allègre de la hanche
Un geste de tout tel qu'à Diane ès forêts'.

Les belles dames, ou la guerre: c'était le temps '*où croissait seulement pour javelles les dards*', où commençait à '*bruire l'artillerie*', dont le '*fumeux gosier*' ravagerait le monde. Ce qui n'empêche pas le poète de décerner un brevet d'âge d'or — il est vrai que tout est relatif — à ce siècle de sang: '*O temps d'alors! qui rend nos fronts couverts de honte*'! Aujourd'hui, '*celui seul est savant qui sait faire le sot*'.

Dans la trame monotone du poème héroïque, le douzième livre fait rupture: la révolte des Gantois contre leur duc relègue au passé les tournois. C'est la vraie guerre, et si la leçon reste la même — cette fidélité au prince où Lalain se distingue —, Mégère entre en scène pour noircir l'épopée. Pitoyables bourgeois, qui '*s'allaient égayant en la chicanerie*'! Voici le temps des embarras: '*On délègue, on envoie, on ordonne, on révoque*'. Comme le malade qui se fâche contre son matelas, '*se plaignant au châlit, tantôt à la courtine*', le pays descend aux enfers.

'*Sans nombre on meurt ici, chacun n'a point sa fosse*
Un cimetière entier n'a qu'une seule bosse'.

C'est l'occasion d'animer des scènes collectives, de changer de héros. Dans Audenarde assiégée, les dames et les femmes du peuple apportent de la terre aux remparts:

'*Qui marchant sans soulier, et qui traînant sa cotte,*
Qui crottée bien haut voltigeait sous sa hotte'.

'*La lune avait sa cotte à demi déplissée*' raconte le bourgeois qui a pu traverser les lignes ennemies — et c'est bien lui le glorieux du passage, Lalain éclipsé. Non que d'Ennetières déroge: hostile à toute rebellion, il loue cette '*noblesse toujours prête à bien faire*'. Mais l'éloge a son amertume: qu'est-ce qu'un noble, pour ce gentilhomme? '*Issu de cent morts au service du prince*', le chevalier lui-même



LES BELLES DAMES ET LE TOURNOI. *Détail du* Chevalier sans reproche.

LA GUERRE. *Détail du* Chevalier sans reproche. *Bruxelles, Bibliothèque Royale, Réserve précieuse (Photos Bibliothèque Royale).*



risque et reçoit la mort.

Le poète épique ne survit pas à son épopée. On retrouve d'Ennetières douze ans plus tard, tout occupé de dévotion (*Les quatre baisers que l'âme dévote peut donner à son Dieu dans ce monde*, 1641) *'Loin, loin, toute fantaisie'*, toute galanterie aussi: sa muse traite '*bouche à bouche avec son Dieu*', et cela en quatrains d'octosyllabes qui s'accordent heureusement à cette vocation de simplicité dès longtemps annoncée et réjouie par le bain mystique. Le versificateur prolixe se fait l'apôtre du silence, '*qui dans le ciel crie bien haut*'. Car '*le monde est rude en ses caresses*', il '*paie de bricole*'. Même noblesse est peu de chose. Mais l'homme peut souffrir en paix:

'Dieu est derrière la courtine
Et au chevet de notre lit'.
... Par lui Tobie qui tâtonne
Fait tant qu'il retrouve ses yeux'.

La femme, voilà le grand danger, et la '*pétulance*' de la chair: par elles,

'... Hercule avec ses forces
Prit l'aiguille en main et fila
Et Samson fut pris ès amorces
De la cruelle Dalila'.

Toutes les femmes? Non. Pas Marie de Croy à qui l'œuvre est dédiée, et qui

'... chante déjà la note
Que fait l'ange éternellement'.

Mysticisme timide, qui connaît encore l'enfer: les cachots d'antan s'effacent devant '*l'infernale conciergerie*' — mais les cours sont toujours '*le cachot où loge le vent*'.

Il reste à Jean d'Ennetières à faire amende honorable devant d'autres grandes dames, et du même coup, à tâter d'un nouveau genre, mais sur le mode ancien: sa '*comédie*' de *Sainte Aldegonde* (1645), dédiée à une religieuse, renouvelle peu la dramaturgie d'un Coppée, sinon par l'abondance accrue des monologues, souvent proches de l'oraison, ou par la veine comique qui marque tel personnage,comme Melliflor,le confident valet, écho vulgaire de Théagines, pour qui l'amour est donnant donnant et veut bien qu'on brusque les filles, jusqu'aux derniers outrages. On pourrait glaner ici les rejets des anciens thè-

mes, satire des cours et *'je ne sais quoi'*, ou le prolongement du dépouillement mystique: ici encore le silence *'parle haut'*, pour qui demande à Dieu *'un cœur selon son cœur'*. Mais quel démon veut que le dernier acte fasse si large part à la richesse des couvents: *'À qui rien ne défaut, l'âme n'est divertie'*? Ainsi se clôture l'œuvre de Jean d'Ennetières.

UN FRANÇAIS EN EXIL: BREUCHÉ DE LA CROIX

La poésie? *'J'en fais mes récréations et non pas mon étude'*. *Le Malheureux content*, pièce maîtresse du *Divertissement d'Ergaste* (1642) comme de *L'Académie de Flémal* (1653), est une célébration pastorale des bienfaits de la retraite, que l'on n'a pas manqué de rapprocher de Racan. Par *'profession'*, le berger de Flémal (Flémalle, sur la Meuse, près de Liège) est de la lignée du Bon Pasteur plutôt que des amants de l'*Astrée*. En dépit de l'éloge, ses vers abstraits ne font pas mieux connaître le *'beau rivage de Meuse'*. Tout au plus a-t-il été frappé par ses eaux: Mille petits torrents rejaillissent partout,

'Selon que leur chemin les arrête ou les pousse
Dans des canaux bâtis de cailloux et de mousse'.

Le thème est fréquent et s'élève ailleurs au symbolisme de l'eau lustrale.

Sans doute était-il Français d'origine, ce vétilleux de l'orthographe, qui s'en prend volontiers aux bévues de son imprimeur. À ceux qui le plaignent, il répond, non sans dignité,

'... que la terre où nous sommes
Est le lieu de l'exil, non le pays des hommes
Qu'étant banni partout il n'importe où je sois'.

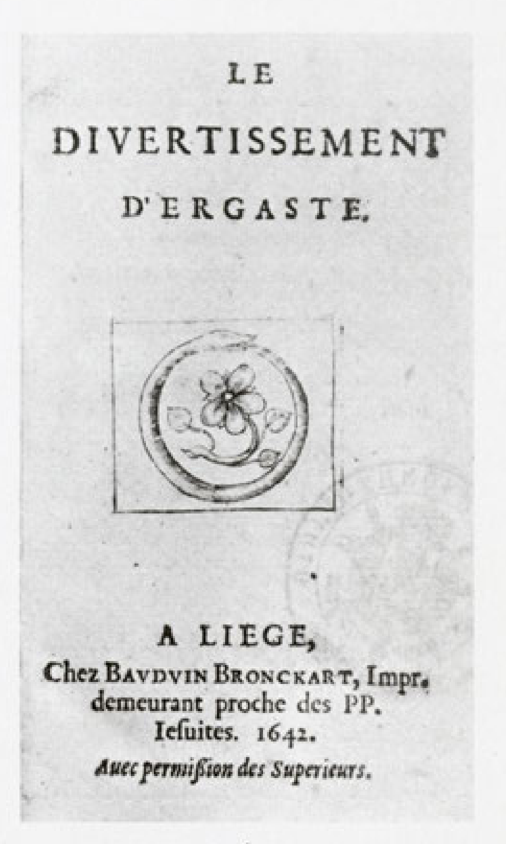
Mais la dignité se perd à force d'insistance: c'est lui-même qu'il veut convaincre et l'argument est maladroit, d'imiter qui laissa, pour l'exil de la terre, *'les délices du Paradis'*.

Tout compte fait, la solitude n'a guère inspiré le poète: l'œuvre est mince et — Anne-Marie Gillis l'a prouvé — doit tout à Godeau plus encore qu'à Racan. Dès le volume de 1642, et passé les deux premières pièces, le vers se raréfie. Tel quatrain prend d'ailleurs congé:

'Laisse-nous, profane, en ce lieu
Jouir d'une paix si profonde.
Ceux qui n'ont plus de part au monde
Ne conversent qu'avec Dieu'.

L'Académie de Flémal, tout occupée d'établir le règlement et les mérites du pensionnat pour jeunes gentilshommes que Breuché fonde sous ce nom ambitieux, n'ajoute au bilan que quelques prières ou examens de conscience, commandements de Dieu et de l'Église, *'en vers pour les retenir plus facilement'* — c'est tout leur mérite.

Il y a un secret Breuché. Cette poésie de l'innocente retraite glisse à la consomption. Pourtant le solitaire cultive l'amitié, il s'entoure de jeunes disciples et ses visions


LE
DIVERTISSEMENT
D'ERGASTE.
A LIEGE,
Chez BAVDVIN BRONCKART, Impr.
demeurant proche des PP.
Iesuites. 1642.
Auec permißion des Superieurs.

EDMOND BREUCHÉ DE LA CROIX, *LE DIVERTISSEMENT D'ERGASTE, Liège, Bronkart, 1642. Page de titre d'une œuvre dont ne subsistent que quelques exemplaires. Bruxelles, Bibliothèque Royale, Réserve précieuse (Photo H. Jacobs, Bruxelles).*





EDMOND BREUCHÉ DE LA CROIX, *L'ACADÉMIE DE FLÉMAL, Liège, Bronkart, 1653. Édition revue et augmentée du* Divertissement. *En regard du sonnet intitulé* Echo, Egmond, Edmond, *l'écho de la grotte répond* Ama *au* Clama *du berger. Bruxelles, Bibliothèque Royale (Photo Bibliothèque Royale).*

rassemblent autour de lui tous les ermites du monde: *'Ils sont tous sur ce mont comme un essaim d'abeilles'*. Madeleine y paraît, étrange séductrice: *'J'aime ces yeux ternis (...) et ces lèvres arides'*. Parmi ses amis les plus chers, Cloridon (nom pastoral du jeune prince de Gavre) bénéficie d'un traitement de faveur. Il est le dédicataire du *Divertissement d'Ergaste*, y paraît à maintes reprises. O *'cœur de deux amis, où la vertu préside !'* Est-ce bien la vertu qui parle? *'Je vous l'offre ce cœur, et vous l'offre à genoux'*. Cloridon fait encore l'objet de deux sonnets énigmatiques, flanqués chacun d'une gravure, seule nouveauté poétique importante du recueil de 1653. Le second sonnet joue sur les prénoms d'Egmond et d'Edmond, que l'écho transforme en *aimons*. La gravure offre cette variante: *clama, ama.* Même si l'on fait la part des fadeurs pastorales, le propos est équivoque. Cloridon, Corydon? Il faut être mal pensant pour mal penser et Virgile est proche. Mais rien n'interdit de voir en Breuché un solitaire malgré lui, qui s'efforça religieusement de tirer parti de la solitude, et dont l'austérité de pensée n'avait pas étouffé l'affectivité.

Maurice DELCROIX

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

J. HANSE, *Prosateurs et poètes du XVIIe siècle*, in G. CHARLIER et J. HANSE, *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*, chap. V, Bruxelles, 1958 (on se reportera à sa page 198 pour une bibliographie plus complète. Cf. notamment les travaux de H. HELBIG, et ses *Fleurs des vieux poètes liégeois*, Liège, 1859); H. LIEBRECHT, *Le théâtre au XVIIe siècle*, id., chap. VI; F. FABER, *L'histoire du théâtre français en Belgique*, Bruxelles, 1878-1881, t. I. et V; H. C. LANCASTER, *A history of French Dramatic Literature in the seventeenth century*, Baltimore-Paris, 1929-1936, 6 vol.; G. MONGRÉDIEN, *Dictionnaire biographique des comédiens français*, Paris, 1961-1971, 2 vol.; M. R. HOPE, *New light on French actors in Belgium in the 17th century*, in *Modern Philology*, 1965, pp. 52-60; J. FINOT, *Les subventions accordées aux littérateurs, aux savants et aux artistes par le Gouvernement des Pays-Bas au XVIIe siècle*, in *Annales du Com. fl. de France*, t. XIX, 1891; L. TRÉNARD, *Histoire des Pays-Bas français*, Toulouse, 1972; CL. DE BASSECOURT, *Trage-comédie pastorale*, éd., par G. Charlier, Bruxelles, 1931; A.-M. GILLIS, *Edmond Breuché de la Croix*, Bruxelles, 1957; l'étude de F. HALLYN, *Une Épopée baroque:* La Magdeleine *de Rémi de Beauvais* (1617) est encore inédite.

Sur l'adaptation française, au XVIIe siècle, de la Nativité hutoise du XVe, voir les articles de son 'découvreur': CHARLES-A. BOURGEOIS, *Le drame religieux au pays de Liège*, documents inédits (*Mélanges Charles Grandgagnage*, Paris-Liège, 1932, pp. 283-313); *Le personnage de la Sibylle et la légende de l' 'Ara Caeli' dans une Nativité wallonne*, dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. XVIII, 1940, pp. 883-912; *Sur une Nativité hutoise du XVIIe siècle*, préface de Gustave Cohen, Bruxelles, 1946.

Cf. M. DELBOUILLE, *Essai sur la genèse des Nativités Wallonnes de Chantilly et sur leur adaptation française au XVIIe siècle* (Mélanges Jean Haust, Liège, 1939, pp. 97-125).

Cf. surtout, pour une évolution générale du thème THEO PIRARD, *Le Jeu de la Nativité en Wallonie*, Liège, 1950.



DESSIN À LA PLUME. *'POURTRAIT DE LA VILLE DE LIÈGE' comme dit Philippe de Hurges qui n'a visé ici qu'à donner une impression générale (fausse d'ailleurs) d'un ensemble urbain.* Voyage de Philippe de Hurges à Liège et à Maestricht en 1615. *Liège, Bibliothèque Communale, Fonds Capitaine (Photo Francis Niffle, Liège).*

Prosateurs du XVIIe siècle en Wallonie

Certains dramaturges et poètes, en Hainaut comme sur les bords de Meuse, ont réussi à animer un XVIIe siècle particulièrement statique. Et les prosateurs — mis à part les historiographes?

Ils se sont répartis deux domaines que nous explorerons à grands pas: les écrits édifiants et les relations de voyage.

LES ÉCRITS ÉDIFIANTS

La littérature spirituelle qui, aux XVIIe et XVIIIe siècles, concerne une élite intellectuelle et bourgeoise et atteste *'Les tensions religieuses dans une Wallonie catholique'*, a été commentée par Roland Crahay dans le premier volume de *La Wallonie* réservé à l'histoire.

À un niveau moins élevé, il convient de tenir compte de toute une série d'écrits destinés à une beaucoup plus large diffusion. Des dizaines de livres suscités par la Contre-Réforme ont vu le jour dans le Hainaut, le Namurois, et, surtout, dans la principauté ecclésiastique de Liège. Il s'agit d'ouvrages classiques sur la dévotion, la moralité ou l'éducation chrétienne que rédigent des prêtres ou des religieux de différents ordres. Car, on a pu le remarquer, à la fin du XVIe siècle, dans la principauté, 'le règne du premier et du seul populaire des évêques de Bavière marque le début de cette invasion monastique qui peuple le pays — et particulièrement Liège et Huy — de nouveaux couvents...'

On trouvera chez Joseph Hanse, dans *Les Lettres françaises de Belgique*, un intéressant essai de clarification de cette foisonnante littérature édifiante où l'on remarque immédiatement la participation liégeoise.

Voici d'abord le Père JEAN-BAPTISTE DE GLEN (c'est-à-dire Glain-lez-Liège), né et mort à Liège (1552-1613). Après une vie religieuse très remplie à Rome, à Liège, à Paris et dans les Pays-Bas, après des prédications à Tournai et à Liège, il fit paraître en 1608 une *Économie chrétienne* où sont abordés, sans souci d'art, les problèmes touchant aussi bien au corps qu'à l'âme.

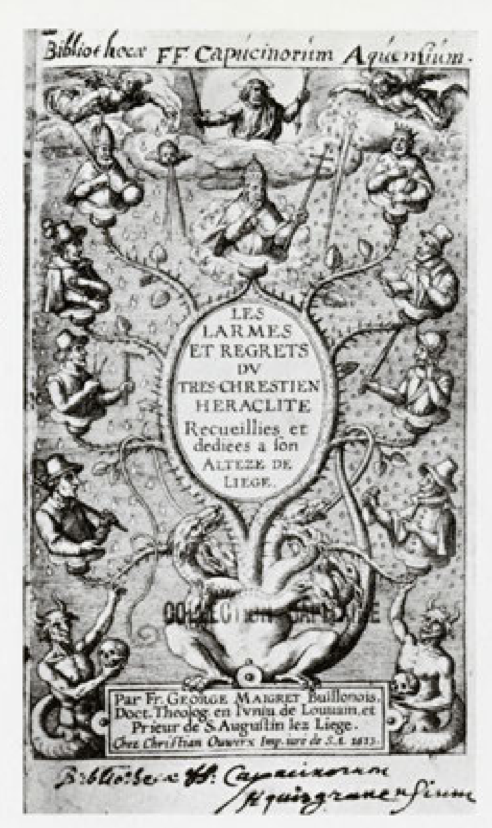
EXEMPLAIRE D'UN CURIEUX MANUEL D'ÉDUCATION PROVENANT DU COUVENT DES URSULINES DE LIÈGE. *Liège, Bibliothèque Communale, Fonds Capitaine (Photo Francis Niffle, Liège).*



OECONOMIE
CHRESTIENNE.
CONTENANT LES REIGLES DE BIEN VIVRE, TANT POVR LES GENS MARIÉS, qu'a marier, pour nourrir, & esleuer les enfans, fils, filles en la vraye pieté, ses seruiteurs aussi, & seruãtes: compris en huict liures.
PAR F. IEAN BAPTISTE DE GLEN
Docteur en la Saincte Theologie, & Prouincial de l'Ordre de S. Augustin és Pays-bas.



A LIEGE.
Chez Iean de Glen
M. DC. VIII.





On remarquera le soin particulier apporté par le même éditeur liégeois à l'illustration de la page de titre de ces deux livres. Liège, Bibliothèque Communale, Fonds Capitaine (Photo Francis Niffle, Liège).

Voici Remacle Mohy du Rond-Champ (± 1554 - ± 1622), cet Ardennais né près de La Roche, religieux augustin qui fut chapelain de l'abbé de Saint-Hubert avant de devenir curé de Huccorgne près de Huy et maître d'école à Jodoigne. C'est à Liège qu'il publia en 1610, puis en 1619, *Le Cabinet Historial*, compilation d'*exempla* destinés à fournir des thèmes aux prédicateurs, curieux mélange qu'accentue encore une formation d'autodidacte. Son bavardage fournit cependant sur son époque des notations parfois intéressantes: crédulité des bonnes gens, anecdotes familières, spectacles de la vie de tous les jours, renseignements sur diverses activités, notamment les houillères.

Le Père Georges Maigret, augustin lui-ussi (Bouillon ± 1576 -Huy 1633), applique curieusement sa formation de théologien dans des attaques aussi virulentes que pessimistes sur la condition humaine. Le frontispice de son œuvre, qui vit le jour à Liège en 1613, *Les Larmes et Regrets du très chrétien Héraclite*, fournit une idée assez juste de cette âme tourmentée et baroque.

Plus apaisé, plus apaisant aussi, le chanoine liégeois Gilles de Rasyr ne craint pas de recourir à des airs de Cour pour diffuser de pieux cantiques.

C'est par amour du 'bon vieux temps', surtout, que l'on peut s'attarder à cette littérature religieuse du XVIIe siècle où certains auteurs s'excusent, de surcroît, de ne pas manier à plein, comme il le faudrait, le beau français. Mais dans la prose du même temps se dessine un courant beaucoup plus intéressant, malheureusement trop peu connu, et qui réclamerait une étude attentive. Ce courant, c'est le genre narratif et descriptif des relations de voyage.

LES RELATIONS DE VOYAGE

Pour des raisons qui restent à déterminer, plusieurs habitants des provinces de Wallonie ont entrepris de lointains déplacements dont ils ont tenu à rapporter descriptions et anecdotes.

À titre d'exemples, on citera d'abord *Le très dévôt Voyage de Jérusalem*, publié en 1608 et

republié en 1626, qu'a écrit JEAN ZUELLART, 'mayeur de la ville d'Ath en Hainaut'. En 1678, c'est le tour du *Voyage de la Terre Sainte et du Levant* que fait imprimer à Liège le Père récollet BARTHÉLEMY DES CHAMPS. Qu'il s'agisse d'un reportage, écrit sans emphase, avec la volonté de rapporter de façon colorée le plus de détails possible sur un voyage entrepris en 1666-1667 (au plus fort des troubles entre les Liégeois et leur prince-évêque Maximilien de Bavière), voilà qui semble bien assuré. Il faut se rendre compte, toutefois, que ce Hutois d'adoption n'avait point renoncé à certaine idée de croisade...

VOYAGE
DE
LA TERRE
SAINTE
ET
DU LEVANT
PAR
P. F. BARTHELEMY DES CHAMPS
Recollet de la Province de Flandre.

A LIEGE, Chez Pierre Danthez Imprimeur Juré de la Cité, demeurant à S. Augustin proche S. Denys.
Avec Permission des Superieurs.

L'ŒUVRE DU PÈRE BARTHÉLEMY DES CHAMPS A ÉTÉ PUBLIÉE À LIÈGE, CHEZ PIERRE DANTHEZ, EN 1678. *Liège, Bibliothèque Communale, Fonds Capitaine (Photo Francis Niffle, Liège).*

Mais, dès la même époque, le terrain des curiosités s'élargit considérablement.

JEAN-FRANÇOIS PYRARD, né à Stembert vers 1570, équipe à Saint-Malo deux bateaux pour aller aux Indes que vont visiter les Français à partir de 1601. Il en rapportera un *Discours du voyage des François aux Indes Orientales, ensemble des divers accidents, adventures et dangers de l'auteur en plusieurs royaumes des Indes et du séjour qu'il y a fait par dix ans, depuis l'an 1601 jusque en cette année 1611. Traité et description des animaux, arbres et fruicts des Indes Orientales observées par l'auteur...* Ouvrage imprimé à Paris en 1611 qui sera suivi, en 1615, toujours à Paris, de deux volumes où le voyage aux Indes Orientales est complété par des voyages aux Moluques et au Brésil. *Le Voyage aux Indes* connut rapidement un grand succès (il connut aussi une édition de 1619 à Paris, développée en 1679). Attribuée plus tard à Pierre Bergeron ou Jérôme Bignon, elle fut utilisée en tout cas par Buffon dans son *Histoire Naturelle* et figure toujours dans le *Catalogue des Imprimés* de la Bibliothèque nationale de Paris sous le nom de celui qui l'a signée: FRANÇOIS PYRARD.

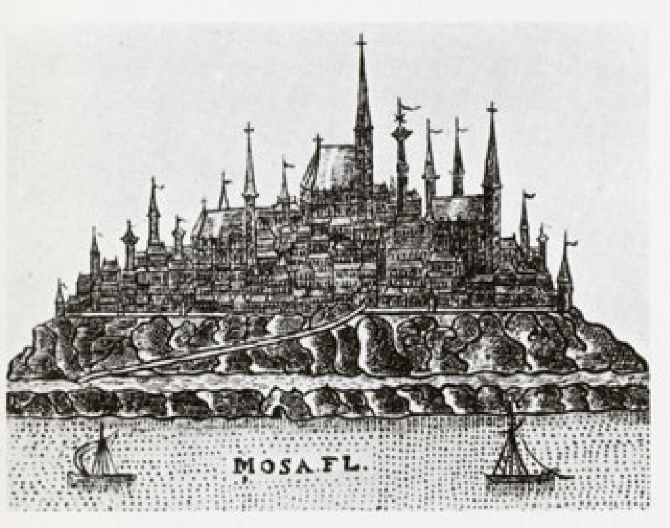
L'intérêt des esprits du XVIIe siècle, comme celui de nos contemporains, s'est aussi concentré à juste titre sur la personne d'un autre voyageur de Wallonie, missionnaire franciscain, né à Ath en 1626 et mort dans un lieu inconnu après 1701: le Père LOUIS HENNEPIN. En 1675, il gagna le Canada avec une mission de récollets, dans le même bateau que Cavelier, sieur de La Salle, dont il devint le chapelain. C'est ainsi qu'il accompagna La Salle dans son expédition en Amérique, des Grands Lacs à l'Illinois. De retour en France, il publia aussitôt à Utrecht, en 1683, une *Description de la Louisiane*.

Celui qui veut en savoir plus sur le regain de popularité qu'a suscité le Hennuyer Hennepin depuis 1930 fera bien de se reporter non seulement au livre de Georges-Henri Dumont, *Louis Hennepin, explorateur du Mississipi*, mais à un article fort documenté de Jean Stengers paru en 1954. On y apprend qu'une société s'est constituée à Washington sous le nom de *Hennepin Society*, destinée à étudier le 'cas Hennepin', les uns voyant en lui un découvreur authentique de certains paysages américains inconnus jusqu'alors du public européen, les autres — à la suite d'un des compatriotes de Hennepin, le Père Delanglez — prétendant

REPRÉSENTATION SAISISSANTE DES FAMEUSES CHUTES DU NIAGARA. *Extraite de la première édition de la* Nouvelle Découverte... *signée par le R.P. Louis Hennepin. Bruxelles, Bibliothèque Royale, Réserve précieuse (Photo Bibliothèque Royale, Bruxelles).*



DESSIN ORIGINAL À LA PLUME DE PHILIPPE DE HURGES. LA VILLE DE VISÉ. *Liège, Bibliothèque Communale, Fonds Capitaine (Photo Francis Niffle, Liège).*



qu'il a, en fait, utilisé une *Relation des descouvertes* d'un Français de la même époque, l'abbé Bernon. La chose n'offre rien d'exceptionnel puisque, en matière de descriptions géographiques, auteurs et explorateurs ont l'habitude fâcheuse de se piller l'un l'autre.

Et pas seulement au XVIIe siècle! On dénombre d'illustres prédécesseurs et d'illustres successeurs, ainsi que l'atteste Chateaubriand en personne...

Que retenir de toute cette polémique? La *Description de la Louisiane,* parue du vivant de La Salle, comporte probablement des données authentiques, dramatisées par un esprit 'qui parle plus conformément à ce qu'il veut qu'à ce qu'il sait'...

Mais deux autres ouvrages de Hennepin, publiés eux aussi à Utrecht en 1697 et 1698 (*Nouvelle Découverte d'un très grand Pays situé dans l'Amérique entre le Nouveau Mexique et la mer Glaciale* et *Nouveau Voyage d'un Païs plus grand que l'Europe*) eurent beau connaître un fort succès de librairie, ils renferment de fausses assertions tellement manifestes qu'elles jetèrent également le discrédit sur son premier ouvrage.

Quoi qu'il en soit, la *Description de la Louisiane* de Hennepin, imprimée dès 1683, est le premier livre où se trouve la première vue connue des chutes du Niagara.

Philippe de Hurges. Toujours dans le domaine des relations de voyage, un des récits les plus alertes et les plus injustement méconnus est sans contredit le *Voiage a Cologne* de PHILIPPE DE HURGES.

L'auteur, né vers 1585 à Arras d'une famille originaire de Mons, a exercé les fonctions d'échevin, de conseiller du Roi et d'avocat fiscal à Tournai où il est mort en 1643. Mais il fut voyageur autant que magistrat, tant sur les bords de la Loire que sur ceux du Rhône, du Tibre et, en l'occurrence, de la Meuse.

C'est en 1615, comme il nous l'expose lui-même avec force détails, qu'il entreprit de gagner Cologne par le comté de Hainaut, le roman pays de Brabant, le comté de Namur, la principauté de Liège, parcourant ainsi la Wallonie tout entière afin de gagner, par Visé et Maestricht, la ville rhénane où il arriva le 5 septembre, après un voyage de dix jours. Ce court laps de temps, il le mit à profit pour nous livrer, sur les curiosités naturelles et monumentales des régions traversées, une somme de réflexions qui le rattachent incontestablement aux archéologues à qui l'on donnait jadis la qualification d' 'antiquaires'.

Le magistrat hennuyer ne se contente pas de disserter sur l'origine des Celtes ou les campagnes de Jules César (notamment en Éburonie) avec un luxe d'érudition et un bagage documentaire où se révèle l'ancien étudiant de l'Université de Pont-à-Mousson. Il est attentif aux légendes, aux traditions populaires dont il a soin de recouper les informations par des observations personnelles. Témoin, la longue argumentation relative aux *tumuli* romains qui jalonnent le tracé de la chaussée Brunehaut, depuis Bavai jusqu'en Hesbaye. Philippe de Hurges n'oublie pas, en passant, de nous rapporter l'explication plaisante des paysans du pays de Liège qui les considèrent comme des symboles sexuels féminins.

Quand il se met à décrire un site urbain, il n'est pas de commentateur plus disert, que ce soit pour en détailler l'emplacement, les monuments, les œuvres d'art ou bien encore pour en apprécier les conditions de logement et le coût de la vie.

À cet égard, la ville de Liège est soumise par lui à une analyse très fouillée qui participe à la fois de l'archéologie, de l'histoire et de la psychologie des peuples. Sur ce plan, la narration de Philippe de Hurges a parfois des téléscopages imprévus, notamment lorsqu'il rapporte sans transition, en les juxtaposant, la complexion amoureuse des Liégeoises, la liberté incroyable que leur accordent leurs parents ou leurs maris, la dévotion profonde du peuple, la fréquentation intensive des églises, les désordres qui marquent la vie nocturne dans la cité et la sagesse de ses institutions politiques.

Comme pour ses autres voyages, Philippe illustre son *Voiage a Cologne* de nombreux dessins au graphisme fort particulier, ce qui avive encore l'intérêt de cette œuvre à la fois érudite et spontanée.

Rita LEJEUNE

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Sur la littérature religieuse, on se reportera avec profit à l'excellente bibliographie détaillée de JOSEPH HANSE, *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*, p. 198, tant pour les généralités que pour la bibliographie particulière de chaque auteur cité ici. Le Père DE GLEN, REMACLE MOHY, le Père MAIGRET, GILLES DE RASYR, ont fait l'objet de notices dans la *Biographie nationale*.

Sur HENNEPIN, on consultera: A. LOUANT, *Revue d'histoire ecclésiastique*, t. XLV, pp. 186-211; G.-H. DUMONT, *Louis Hennepin, explorateur du Mississipi*, 2e éd., 1951; J. STENGERS, *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. XXXII, pp. 246-256. À ajouter: *Encyclopedia Britannica*, vol. 11, éd. 1965, pp. 356-357.

FRANÇOIS PYRARD n'a pas été repris par M. Hanse, de même que PHILIPPE DE HURGES.

Sur le premier, voir BRUNET, *Manuel du libraire*. Sur le second, voir édition H. MICHELANT, *Voyage de Philippe de Hurges à Liège et à Maestricht en 1615*, Société des Bibliophiles liégeois, Liège, 1872.



BARTHÉLEMY FISEN. *SANCTA LEGIA ROMANAE ECCLESIAE FILIA SIVE HISTORIA ECCLESIAE LEODIENSIS, Liège, Jean Tournay, 1642, in-folio. Ce frontispice est un chef-d'œuvre du graveur liégeois Michel Natalis. Le pape, accueilli par une figure féminine personnifiant Liège, dont les libertés sont symbolisées par la présence du Perron, élève ses regards vers le Ciel où trône la Vierge entourée de quatre évêques de Liège et déclare à la Mère de Dieu: 'Voici ta fille chérie'. Dans le fond, on aperçoit la ville, un secteur de ses remparts et, surtout, la tour de la cathédrale Saint-Lambert (Photo Francis Niffle, Liège).*

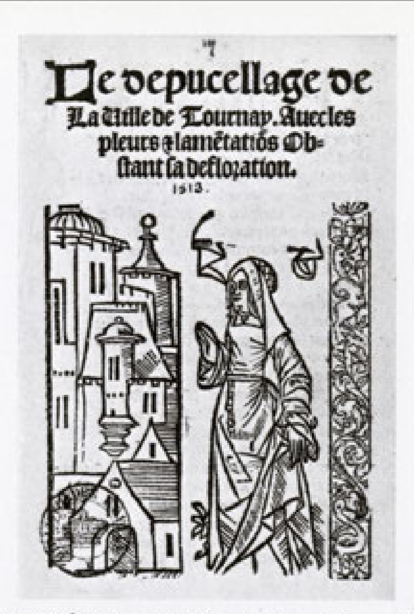
Les provinces wallonnes, terre d'élection de l'historiographie

Un goût prononcé pour l'histoire est, au moyen âge, le caractère le plus constant de la mentalité wallonne. De Sigebert de Gembloux († 1122) à Jean Molinet, historiographe de Philippe le Beau, en passant par Philippe Mousket, évêque de Tournai, par les Liégeois Jean le Bel et Jean d'Outremeuse, ainsi que par Jean Froissart, curé des Estinnes, cette particularité n'a cessé de se renforcer. Comme nous allons le voir, elle se maintiendra avec des fortunes diverses à l'époque moderne.

AU XVI[e] SIÈCLE

En 1518, Charles Quint impose à la principauté de Liège un traité d'alliance. Trois ans plus tard, il s'empare de Tournai et du Tournaisis. Ainsi, pour la première fois depuis la dislocation de l'Empire carolingien, le peuple wallon tout entier, — les Liégeois conservant cependant une certaine autonomie, — obéit à un seul et même souverain. Cet événement politique important survient à un moment où l'esprit de la Renaissance se répand dans le pays et y développe l'amour de l'Antiquité et des langues grecque et latine.
Ces deux grands faits, — unification et Renaissance, — ont évidemment exercé une influence certaine sur l'historiographie wallonne, mais, contrairement à ce que l'on aurait pu imaginer, cette influence ne fut pas déterminante. A leur actif, cependant, rappelons qu'il nous faut inscrire la carrière et l'œuvre de JEAN LEMAIRE DE BELGES. Historiographe officiel de Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas, ce neveu de Molinet est l'auteur d'une *Chronique de la Maison d'Autriche* et d'une *Chronique annale* dans lesquelles il fait preuve d'une information de bon aloi et de beaucoup d'esprit critique. Au retour d'un séjour en Italie, il se montre dans ses *Illustrations de Gaule et singularitéz de Troye* (1510-1513) un admirateur enthousiaste, mais naïf de l'Antiquité, acceptant sans contrôle les récits les plus fabuleux. Ce grave défaut ne nuit pas à sa renommée. Bientôt Joachim du Bellay déclarera que Jean Lemaire de Belges 'a illustré les Gaules et la langue française', et, en 1584, La Croix du Maine lui décernera le titre de 'grand historien'. La gloire que Jean Lemaire de Belges s'est acquise si rapidement, ne l'empêche pas d'affirmer avec fierté son attachement au 'pays de Wallon' et d'être attentif au problème linguistique comme le démontre le passage suivant:
'Nous disons encores aujourd'hui la ville de Nivelle estre située au Roman Brabant, à cause de la différence du langage. Car les autres Brabansons parlent thiois ou teuthonique, c'est-à-dire bas alleman; et ceux-ci parlent le vieil gallique, que nous appellons Vualon ou Rommand. Et les vieux livres en ladicte langue, nous les disons rommandz, si comme le *Rommand de la Rose*. Et de ladicte ancienne langue vualonne ou rommande, nous usons en nostre Gaule belgique, c'est-à-dire en Haynau, Cambresis, Artois, Namur, Liège, Lorraine, Ardenne et le Romman Brabant, et est beaucoup différente du françois, lequel est plus moderne et plus gaillart.'

L'éclatante réussite de Jean Lemaire de Belges ne doit pas nous éblouir. Elle ne peut nous faire oublier que le gouvernement des Pays-Bas, en attirant à la Cour les meilleurs esprits du pays, les enlève à leurs provinces natales au moment même où l'esprit de la Renaissance ne





BOIS GRAVÉ. *Reproduction du titre. L'exemplaire de l'incunable qui porte le cachet 'Bibliothèque Royale' provient de Paris, Bibliothèque Nationale, Réserve Ye 3823 (Photo Bibliothèque Nationale, Paris).*

PORTRAIT DU HENNUYER PIERRE COLINS GRAVÉ PAR C. GALLE JUNIOR. *Extrait de l'édition tournaisienne de 1643. Bruxelles, Bibliothèque Royale, Réserve précieuse (Photo H. Jacobs, Bruxelles).*

les pousse que trop à se désintéresser de l'histoire de leur région et de leur siècle. Aussi, après la mort de Jean Lemaire de Belges (1516), l'historiographie wallonne est pendant plusieurs décennies d'une extrême pauvreté.
Dans le Hainaut, cependant, plusieurs œuvres sont à citer. Faisant allusion à la prise de la ville 'aux fleurs de lis' par Charles Quint, on publia *Le depucellage de la Ville de Tournay. Avec les pleurs et lamentations obstant sa défloration* (s.l.n.d.).
L'historien PIERRE COLINS (Enghien 1560-1646) écrivit, à Mons en 1634, *L'Histoire des choses les plus mémorables advenues depuis l'an 1130 jusques à nostre siècle*, amplifiée dans une édition tournaisienne de 1643, où il a le mérite de flétrir les excès du duc d'Albe ou la 'boucherie' de la Saint-Barthélemy. Son œuvre est surtout écrite à la gloire de sa ville natale.
À Mons, d'autre part, un compilateur, JEAN LEFÈVRE, rédige de 1523 à 1533 en 26 volumes sous le titre de *Grandes histoires de Haynau* une histoire universelle à l'intérêt mitigé, tandis que son concitoyen, ANTOINE DE LUSY, fait revivre dans son *Journal* les faits divers et les petits avatars de son quartier (1595).
A Liège, JEAN PEKS, dit JEAN DE LOOZ, abbé de Saint-Laurent, et JEAN BRUSTHEM, franciscain de Saint-Trond, sont les derniers représentants de l'historiographie médiévale. Après eux, GUILLAUME DE MEEF, greffier de la Cité, donne une œuvre beaucoup plus intéressante car il brosse — à son insu? — dans son récit de la *Mutinerie des Rivageois* un saisissant tableau de la lutte des classes à Liège où le capitalisme moderne s'affirmait déjà.
A peu près au même moment, en captivité à L'Écluse, ROBERT DE LA MARCK, sire de Fleuranges, dit le 'Jeune Aventureux', rédige l'*Histoire des choses memorables advenues du règne de Louis XII et François Ier*. Il y dépeint joliment les grands événements auxquels il a été mêlé tels, par exemple, la bataille de Marignan et le Camp du Drap d'or. De son côté, dans son traité de toponymie *De Tungris et Eburonibus*, le Liégeois HUBERT THOMAS, 'qui savait le grec autant qu'homme de France', fait remonter jusqu'à Homère la fondation de sa ville natale.

Dans la seconde moitié du XVIe siècle, les progrès et l'extension de la Réforme protestante, — spécialement sous sa forme calviniste, — et le déclenchement de la Révolution des Pays-Bas contre Philippe II vont rendre une vie nouvelle à l'historiographie wallonne.
A l'étranger, deux grands écrivains, originaires des Pays-Bas du Sud, vont prendre la tête de ce renouveau et connaître sur-le-champ une renommée européenne.
Le premier, JEAN SLEIDAN, un Luxembourgeois qui, à Liège, avait été élève des Hiéronymites, publie en 1555 à Strasbourg, en latin, la

première histoire du règne de Charles Quint. Le second, JEAN CRESPIN, ancien étudiant de l'Université de Louvain, traduira en français cet ouvrage, l'imprimera à Genève où il a établi une puissante maison d'édition et le vendra largement dans tout le monde francophone. Dans le même temps, il rédige et édite le *Livre des Martyrs*, premier et plus important martyrologe protestant de tous les temps que Michelet a qualifié d' 'acte sublime' et dans lequel il fait une large place à l'histoire de la vie et de la mort héroïque des martyrs wallons de la répression catholique et du Conseil des Troubles.

A peine sortis de presse, les ouvrages de Sleidan et de Crespin ont servi au Tournaisien PASQUIER DE LE BARRE pour écrire le *Second livre des chroniques de la noble cité de Tournay* et ses propres *Mémoires*. Ses livres seront bientôt imités par son concitoyen NICOLAS SOLDOYER et par GERY DE GUYON, un vieux soldat qui nous a, entre autres, laissé un sobre et impartial récit de la mort du chevalier Bayard, du sac de Rome, de la bataille de Saint-Quentin et de la campagne du prince d'Orange à travers le Brabant et le Hainaut en 1568.

Quelques années plus tard, GILBERT ROY, entré au service de ce prince d'Orange, publie secrètement les *Mémoires anonymes sur les troubles des Pays-Bas*. Grand voyageur, le diplomate OGIER GHISELIN, seigneur de Busbecq, rédige quatre lettres sur son ambassade à Constantinople, lettres qui ont contribué largement à détruire en Europe la terreur qu'inspirait alors le nom des Ottomans contre lesquels, cependant, REMACLE MOHY DE RONCHAMP, curé de Huccorgne près de Huy, puis de Saint-Médard à Jodoigne, et auteur du *Cabinet historial*, s'efforcera encore en 1606 de susciter une croisade en publiant ses *Suasoriae epistolae*. A ce moment, le Liégeois JEAN-BAPTISTE DE GLEN, provincial des Augustins et conseiller de la Ligue, venait de faire paraître dans sa ville natale une *Histoire pontificale* dans laquelle il répliquait aux *Centuries de Magdebourg*.

AU XVIIe SIÈCLE.

Au XVIIe siècle et au début du siècle suivant, la Réforme catholique triomphe tant dans les Pays-Bas du Sud que dans la principauté de Liège. Aussi l'historiographie wallonne prend-elle alors un aspect de plus en plus clérical.

Cette orientation nouvelle a d'abord marqué les travaux d'érudition. De 1612 à 1616, le chanoine JEAN CHAPEAVILLE édite avec soin les anciennes chroniques liégeoises, puis y ajoute une chronique de son cru pour la période qui s'étend d'Erard de la Marck à Ferdinand de Bavière. Son confrère, le Montois PHILIPPE BRASSEUR, recherche et publie peu après les sources de l'histoire monastique du Hainaut.

CE TITRE-FRONTISPICE, SEREINEMENT TRIOMPHALISTE, DES *ACTA SANCTORUM (tome I, 1643) représente la victoire de la Vérité grâce à l'Érudition dont les armes pacifiques — à savoir les livres des Bollandistes — sont apportées par d'innocents angelots jusqu'à Clio, la muse de l'Histoire, éclairée par les rayons d'un Soleil de Justice. Liège, Bibliothèque de l'Université (Photo Bibliothèque de l'Université).*



Entre-temps le jésuite JEAN BOLLAND, — il est né en 1597 à Julémont, village voisin de Bolland au plein cœur du pays de Herve, — avec l'aide de son collègue Godefroid Henschenius avait fait paraître en 1643 en deux volumes et plus de 2500 pages, le premier tome des *Acta Sanctorum* dans lesquels il voulait rassembler et éditer d'une manière critique les sources hagiographiques de toute la chrétienté. Cette œuvre grandiose, qui se continue encore aujourd'hui, marque une étape décisive dans l'histoire de l'érudition. En allant chercher leur documentation à travers le monde, comme le jésuite liégeois PIERRE HALLOIX en avait montré l'exemple dans ses travaux sur l'Église d'Orient, Jean Bolland et ses continuateurs, les Bollandistes, ont fait faire, notamment par l'emploi de la méthode comparative, d'énormes progrès à la science historique.

C'est en les imitant que dom PIERRE BAUDRY, prieur de Saint-Ghislain, écrira une histoire monastique que le grand Mabillon appréciera et que dom FRANÇOIS-MAUR DANTINES, natif de la principauté de Liège et collaborateur de Du Cange et de dom Bouquet, jettera les bases d'un travail de premier plan, l'*Art de vérifier les dates.*

A côté de ces travaux d'érudition, les livres consacrés à l'histoire générale de notre pays sont, à cette époque de grand classicisme, peu nombreux et d'un faible intérêt. Il nous faut citer, cependant, le *Belgium Romanum, ecclesiasticum et civile*, — histoire de nos provinces depuis César jusqu'à la mort de Clovis, publiée à Liège en 1655 par le jésuite GILLES BOUCHER, — et *Les Délices des Pays-Bas ou description des XVII provinces belgiques* de JEAN-BAPTISTE CHRISTIJN.

Au contraire, les travaux d'histoire régionale et locale sont nombreux et souvent dignes d'attention. Passons d'abord en revue les ouvrages d'histoire régionale.

En 1605 JEAN BERTELS, abbé de Luxembourg et d'Echternach, fait paraître une *Historia Luxemburgensis.* Moins heureux que lui, le jésuite ALEXANDRE WILTHEIM et le notaire JEAN-FRANÇOIS PIERRET ne pourront faire éditer leurs travaux traitant de cette même histoire luxembourgeoise, travaux qui, dans la suite, seront utilisés par JEAN BERTHOLLET pour écrire son *Histoire ecclésiastique et civile du duché de Luxembourg et du comté de Chiny* (1741-1747).



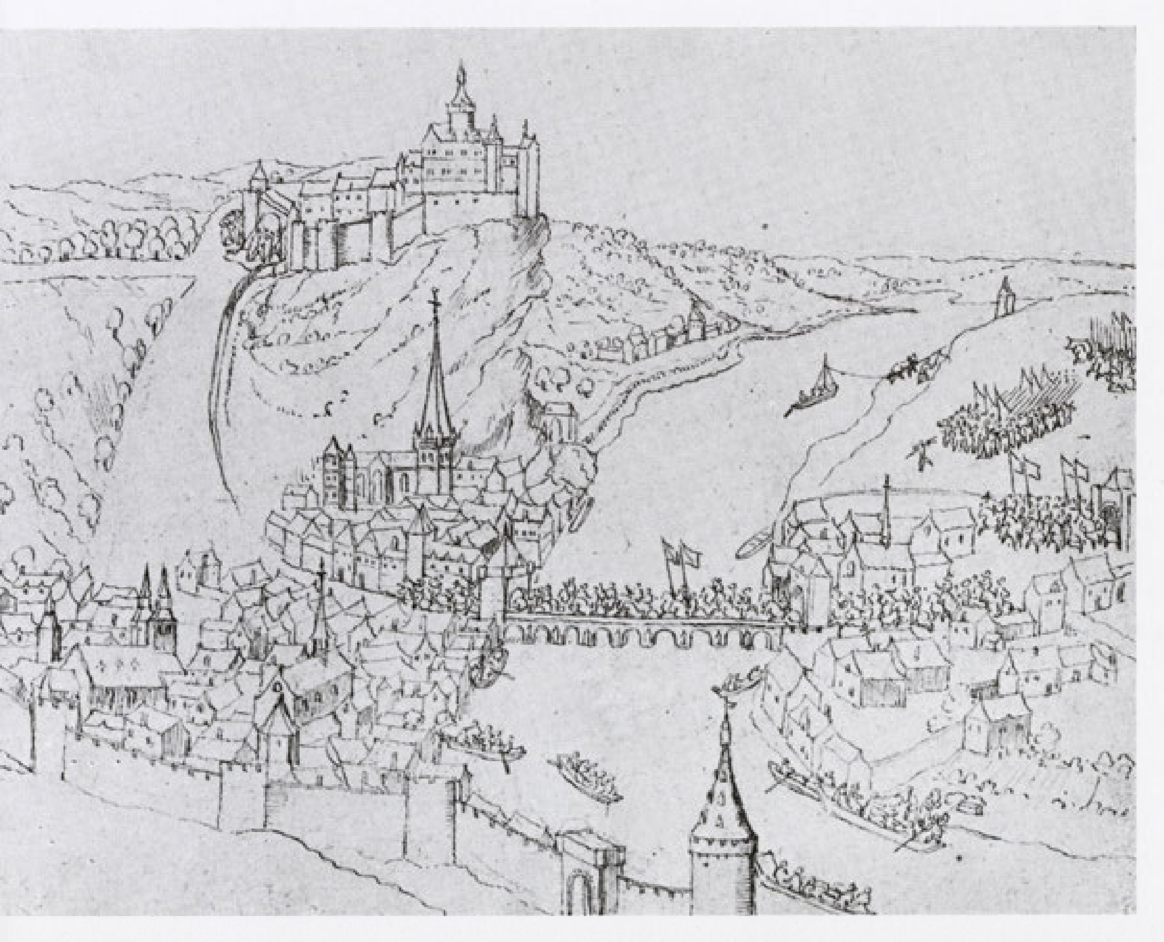
QUELQUES SCIENCES AUXILIAIRES DE L'HISTOIRE, *comme la sigillographie, la cartographie, la généalogie, se sont groupées autour de Clio qui, la plume à la main, enregistre sous la dictée de Bertholler les fastes du duché de Luxembourg à travers les siècles. Liège, Bibliothèque de l'Université (Photo Bibliothèque de l'Université).*

L'histoire namuroise est dignement représentée par la *Chronique du pays et comté de Namur* de PAUL DE CROONENDAEL — un Flamand. Regrettant de n'avoir pu apporter à ses lecteurs ni 'les harangues disertes de Xenophon', ni 'les graves discours de Tucydides', ni 'l'élégance et brièveté de Pline', ni 'les fleurs de Salluste', cet historien déclare avoir voulu 'tirer hors les obscuritéz et ténèbres les comtes de Namur' antérieurs à Philippe le Bon. Pour ce faire, il n'hésite pas à truffer son texte d'extraits de chartes, d'épitaphes et de comptes. Aussi sa chronique a-t-elle été rééditée en 1878.

Pour le Hainaut, nous devons mentionner les *Annales de la principauté et comté de Hainaut* du Montois FRANÇOIS VINCHANT et les six

volumes de l'*Histoire générale du Hainaut* de l'oratorien MICHEL DELEWARDE.
Le Brabant n'est pas à la traîne. En 1641, CHRISTOPHE BUTKENS, prieur de Saint-Sauveur d'Anvers, publie les *Trophées tant sacrés que prophanes du duché de Brabant*, et, cinquante ans plus tard, le baron JACQUES LE ROY fait paraître la *Topographia historica Gallo-Brabantiae* pour laquelle il avait consulté les archives de la Cour féodale de Brabant.

Après une éclipse d'un demi-siècle, l'historiographie liégeoise réapparaît avec JEAN CHAPEAVILLE, dont nous avons déjà parlé, et le jésuite BARTHÉLEMY FISEN. Ce dernier met, en 1631, la dernière main à son *Historia Ecclesiae Leodiensis* largement basée sur les archives de la Cité. A ce moment, Chiroux et Grignoux se disputent âprement le pouvoir et l'ouvrage de Fisen ne pourra être imprimé que quinze ans plus tard. Son confrère JEAN-ERARD FOULLON ne fut guère plus heureux. En 1648, il écrit un livre sur *Les causes des guerres* dans lequel il dépeint l'état lamentable des pays européens:
'Roulons partout: nous verrons l'Italie en flammes, l'Espagne allumée aux deux bouts, l'Allemagne ardante aux quatre coings des provinces voisines presque reduittes en cendres, les Pays-Bas bruslez aux flancs, les Isles Britanniques embrasées, la France, qui jusques icy n'a travaillé qu'à esloigner ce feu de ses frontières, n'en a peu empescher les approches de son cœur; l'espuisement de ses finances, la perte de tant d'hommes, les plaintes des peuples, ce sont des estincelles du commun incendie de l'Europe.'
Il se consacre alors à la rédaction d'une *Historia leodiensis* en se basant sur des chroniques dont l'une au moins n'existe plus. Mais il meurt à Tournai en 1668 avant d'avoir achevé son œuvre qui sera complétée et publiée au siècle suivant par MATHIAS-GUILLAUME DE LOUVREX et le baron GUILLAUME-PASCAL DE



REPRISE DE HUY ET DE SON CHÂTEAU PAR LES TROUPES WALLONNES DE VALENTIN DE PARDIEU EN 1595. *Malgré son schématisme, ce dessin rend avec beaucoup de verve pittoresque la réalité d'un fait d'armes hardi raconté par Mélart. Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique. Manuscrits (Photo Société royale des Beaux-Arts de Liège).*

Crassier (1735-1737). Cette importante publication suivait de peu celle de l'*Histoire de la ville et pays de Liège* du carme Théodose Bouille (1725-1732) et précédait la sortie de presse des *Délices du païs de Liège* du Français Pierre-Lambert de Saumery.

Malgré le grand nombre et la valeur des livres consacrés à l'histoire régionale, ce sont encore les études strictement locales qui restent à cette époque la véritable originalité de l'historiographie wallonne.

Au début du XVII[e] siècle, Jean-Baptiste Grammaye, protégé d'Ernest de Bavière et des Archiducs Albert et Isabelle, a composé des notices historiques sur Bruxelles et Nivelles. A sa suite, Pierre Colins, officier d'Alexandre Farnèse, écrit une *Histoire d'Enghien*, sa ville natale. Les chanoines Jean Cousin et Nicolas du Fief se sont consacrés à l'histoire tournaisienne qui sera encore étudiée par les jésuites François Gautran et Joseph-Alexis Poutrain. En 1621, le chanoine Nicolas de Guise publie une histoire de Mons sur laquelle, un siècle plus tard, l'échevin Gilles-Joseph de Boussu, historien de Saint-Ghislain et d'Ath, écrira un gros volume. Après lui, Étienne Le Tellier, doyen du chapitre de Chimay, rédigera un *Recueil chronologique et historique sur l'ancienneté de la ville de Chimay*.

A Liège, à côté des œuvres de Chapeaville, Fisen, Foullon et Bouille, sont composées alors par des auteurs restés anonymes de nombreuses chroniques, — on en a compté plus de cent cinquante, — rédigées en français et qui ont été partiellement éditées par Émile Fairon en 1931. Dans son *Histoire de la ville et chasteau de Huy*, le bourgmestre hutois Laurent Mélart s'inspire largement de Chapeaville, mais, lorsqu'il peut s'appuyer sur ses propres souvenirs, il apporte des renseignements précis et inédits comme, par exemple, sur la prise de Huy par les Hollandais en 1595 ou encore sur les inondations du mois de janvier 1641 quand 'les cieux débordant les escluses de leurs eaux' ont transformé le Hoyoux en 'un bras de mer'.

AU XVIII[e] SIÈCLE

Dès avant la fin du XVII[e] siècle, la Réforme catholique s'essouffle. Au siècle suivant, philosophes et despotes éclairés sont d'accord pour réduire le rôle de l'Église. Bientôt la Compagnie de Jésus est supprimée. En même temps, sous l'influence de Montesquieu et de Voltaire, le champ de l'histoire s'élargit 'dans l'espace et dans le temps'.

A Bruxelles, cette tendance triomphe sous le règne de Marie-Thérèse grâce à Charles de Coblenzl, ministre plénipotentiaire, et au comte Patrice-François de Nény, président du Conseil privé, et, à Liège, sous l'épiscopat de François-Charles de Velbruck (1772-1784). Elle provoque la création en 1769 dans la capitale des Pays-Bas d'une *Société littéraire* qui, trois ans plus tard, deviendra l'*Académie impériale et royale des Sciences et des Lettres*, et, à peu près dans le même temps, dans la Cité Ardente d'une *Société d'Émulation*. Ces deux sociétés savantes ont consacré une large part de leurs activités aux études historiques. La première met à son programme la publication des sources historiques et l'organisation de concours. A son instigation, Jean-Noël Paquot, qui avait déjà publié les dix-huit volumes de ses *Mémoires pour servir à l'histoire littéraire des XVII provinces des Pays-Bas, de la principauté de Liège et de quelques contrées voisines*, prépare l'édition de diverses chroniques, le marquis François-Gabriel-Joseph de Chasteler publie la chronique médiévale de Gislebert de Mons et Adrien-Philippe Raoux étudie — déjà! — les origines de la frontière linguistique. De son côté, la Société d'Émulation, qui compte dans ses rangs le musicien André-Modeste Grétry, couronne l'*Essai sur la vie de Notger* d'Hilarion-Noël de Villenfagne et contribue par son action à remettre en honneur les grands hommes et les grands faits de l'histoire liégeoise.

L'histoire régionale et locale reste vivante et produit encore des œuvres très estimables. En 1754, le jésuite Jean-Baptiste de Marne pu-

blie une *Histoire du comté de Namur* que Paquot rééditera et enrichira en 1781. Peu après, François-Joseph Galliot, un juriste, fait paraître en six volumes une *Histoire générale, ecclésiastique et civile de la ville et province de Namur* dans laquelle, réservant au XVIIIe siècle plus de place qu'aux sept siècles précédents, il se montre un observateur attentif de la mentalité namuroise de l'époque autrichienne. Enfin, à Mons, l'ancien jésuite Philippe Hossart fait imprimer l'*Histoire ecclésiastique et profane du Hainaut* au moment même où les armées de la Révolution française, dans la foulée de leur victoire de Jemappes (1792) s'emparent sans coup férir des Pays-Bas autrichiens et de la principauté de Liège.

VERS UNE MUTATION

Les premières années du régime français ne sont guère favorables aux études historiques: l'Académie impériale est supprimée, les bibliothèques sont fermées, leurs livres et manuscrits sont dispersés. Avec le Consulat, la situation redevient normale et l'histoire est de nouveau à l'honneur.

De 1805 à 1807, Louis-Dieudonné-Joseph Dewez, sous-préfet de l'arrondissement de Saint-Hubert, publie en sept volumes une *Histoire générale de la Belgique* dans laquelle il se flattait 'd'être le premier historien à bâtir, sur les fondements romains, une histoire générale de la Belgique'. Comme lui, rallié au nouveau régime, le chanoine Ernst, qui s'était fait remarquer en 1788 par un *Mémoire sur le Tiers-État*, fait preuve d'un esprit critique des plus avertis dans son *Histoire du Limbourg*. A la Société libre d'Émulation, en 1810, Bassenge, le héros de la Révolution liégeoise, réclame un mémoire sur l'histoire de Liège avant Notger. L'année suivante, l'*Almanach de Mathieu Laensberg* contient un résumé de l'histoire liégeoise tirée de l'ouvrage du P. Bouille. A ce moment, Villenfagne travaille à ses *Recherches sur l'histoire de la ci-devant principauté de Liège*.

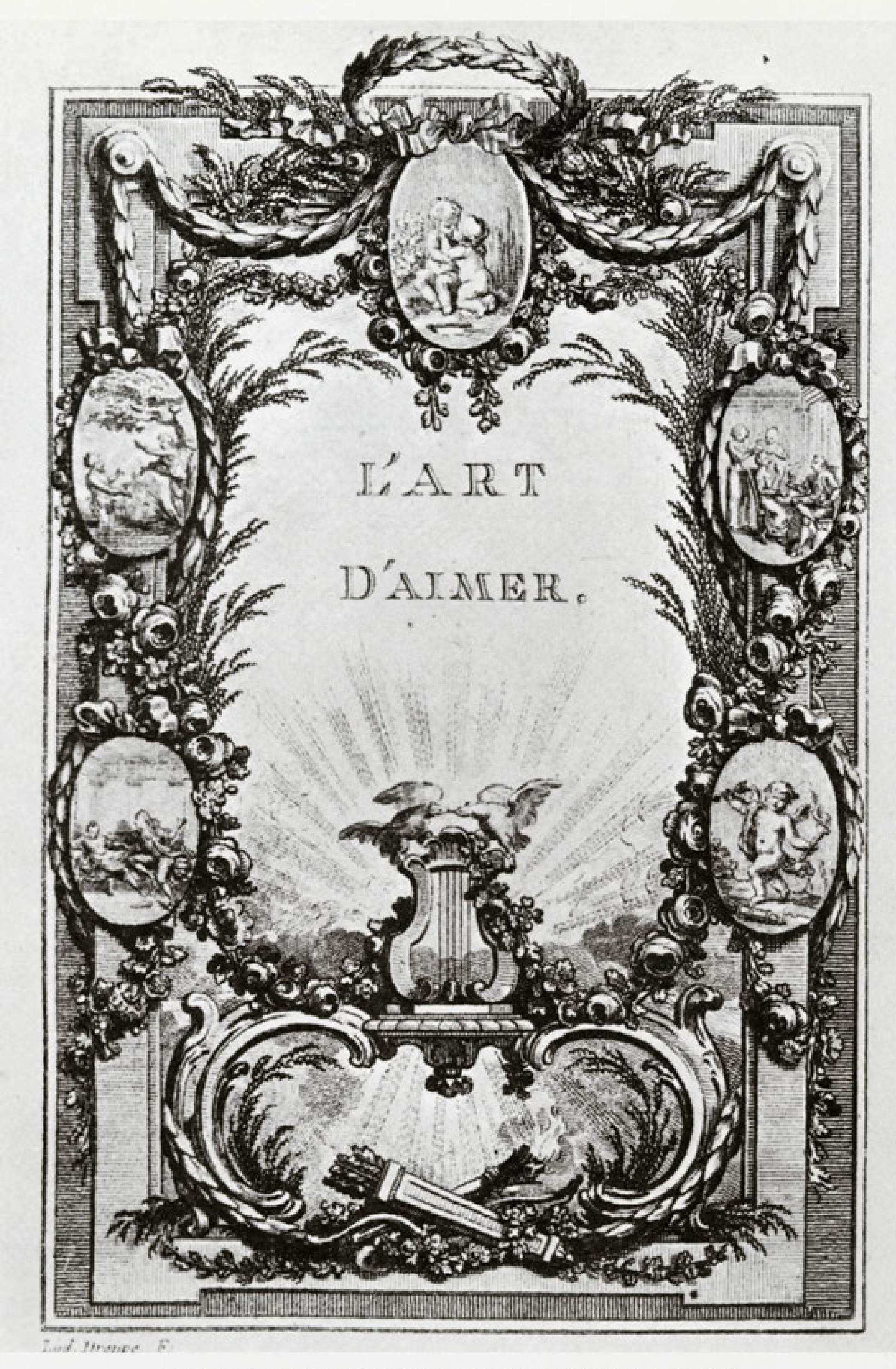
Ainsi, à l'aube du XIXe siècle, les Wallons qu'ils soient de Tournai, de Mons, de Namur, de Liège ou d'Arlon, restent très attachés à l'histoire de leurs petites patries. Il suffit d'ailleurs de lire quelques-unes des *Lettres de Grognards* publiées par Heuse et Fairon pour nous convaincre que le Wallon a, lui aussi, la tête épique.

Gérard MOREAU

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

M.-A. ARNOULD, *Historiographie de la Belgique. Des origines à 1830*, Bruxelles, 1947 et *Le travail historique en Belgique*, Bruxelles, 1954; *Bibliotheca Belgica, Bibliographie générale des Pays-Bas*, fondée par F. VAN DER HAEGHEN et rééditée sous la direction de M.-TH. LENGER, 6 vol., Bruxelles, 1964-1970; *Biographie nationale*, 38 tomes parus, Bruxelles, 1866-1973; G. CHARLIER et J. HANSE, *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*, Bruxelles, 1958.

P. JODOGNE, *Jean Lemaire de Belges, écrivain franco-bourguignon*, Bruxelles, 1972; J. ABELARD, *La composition des 'Illustrations de Gaule'*, dans les *Actes du colloque sur l'humanisme lyonnais au XVIe siècle...*, pp. 233-244, Lyon, 1974; A. LOUANT, *Antoine de Lusy. Le journal d'un bourgeois de Mons*, Bruxelles, 1969; G. MOREAU, *Le journal d'un bourgeois de Tournai: le second livre des chroniques de Pasquier de la Barre (1500-1565)*, Bruxelles, 1975; L. DUPONT, *Unité chrétienne et croisade contre les Turcs: un livre de Remacle Mohy retrouvé*, dans *Archives et bibliothèques de Belgique*, t. XLV, pp. 43-63, Bruxelles, 1974; A. SPRUNCK, *L'historien Jean Bertholet*, dans la *Biographie nationale du pays de Luxembourg*, fasc. 2, pp. 323-376, Luxembourg, 1949 et *Le journaliste F.-X. de Feller*, dans la *Biographie nationale du pays de Luxembourg*, fasc. 1, pp. 123-254, Luxembourg, 1947; E. FAIRON et H. HEUSE, *Lettres de Grognards*, Liège et Paris, 1936; J. LEJEUNE, *Notes sur l'histoire de Belgique*, cours dactylographié, Université de Liège.



LOUIS DREPPE. FRONTISPICE POUR UNE ŒUVRE DU BARON DE WALEF DANS L'ÉDITION POSTHUME DE LIÈGE. *Lemarié, 1779. L'œuvre illustre gracieusement la modification qui s'est produite dans l'esprit des Liégeois au XVIIIe siècle. Liège, Bibliothèque Communale, Fonds Ulysse Capitaine (Photo Francis Niffle, Liège).*

Le siècle des lumières aux pays de Liège, de Namur et de Hainaut

LE DÉBUT DU SIÈCLE: UNE ÈRE DE STAGNATION

La situation culturelle de nos actuelles provinces wallonnes, encore proche de la léthargie au début du XVIIIe siècle, va se modifier considérablement après 1750, et le dernier tiers du siècle coïncide avec une vigoureuse renaissance intellectuelle et littéraire, qui n'est pas sans analogies avec le 'décollage' économique qui marque cette période.
Après avoir vécu dans une sorte de torpeur que signalent tous les observateurs, en plein conformisme religieux et politique, sous la tutelle d'une Église toute-puissante et omniprésente, les régions wallonnes s'éveillent peu à peu à la vie de l'esprit, en même temps qu'y reparaît un esprit public longtemps maintenu sous le boisseau. L'absolutisme du pouvoir et la vigilante méfiance du clergé n'expliquent d'ailleurs pas tout: en France, les mêmes hypothèques ont pesé lourdement sur l'activité littéraire, soumise à d'identiques censures, et pourtant la pensée libre a pu s'y manifester, et finalement s'y imposer. Mais il n'y a, à Liège, à Namur, ou à Mons, ni les mêmes traditions, ni les mêmes conditions socio-économiques. Faute d'un public, faute d'un milieu urbain ouvert aux lettres, et en l'absence de cette bourgeoisie éclairée d'où sont sortis la plupart des grands écrivains français des 'lumières', l'éclosion d'une vocation littéraire est presque impossible avant 1750, et son développement doit de toute manière se situer à l'étranger.
Cette constatation vaut aussi bien pour la principauté épiscopale de Liège que pour les Pays-Bas autrichiens où, depuis les traités de la Barrière (de 1709 à 1718), campent des garnisons étrangères, installées de manière permanente à Namur et à Tournai. En 1740, Voltaire, séjournant à Bruxelles, brocarde impitoyablement ce qu'il appelle 'le séjour de l'ignorance, de la pesanteur, des ennuis, de la stupide indifférence, *un vrai pays d'obédience, privé d'esprit, rempli de foi*'. Et sans doute est-il vrai que notre production littéraire se limite, à l'époque, (les bibliographies le prouvent) à des manuels de dévotion, à des discours pieux ou à des œuvres de polémique religieuse, tout comme l'activité intellectuelle ne semble guère aller au-delà du théâtre de collège, où excellent les Jésuites de Namur et de Mons. Mais Voltaire n'est pas un témoin parfaitement objectif ou complètement informé; surtout, il ne connaît pas assez le pays pour en percevoir la diversité et pour y déceler les signes du réveil qui se prépare. Par un paradoxe qui est, à la réflexion, plus apparent que réel, c'est dans la principauté épiscopale de Liège que ce renouveau s'affirmera le plus tôt et avec le plus de vigueur.

UN ÉCRIVAIN ISOLÉ: LE BARON DE WALEF

L'exemple du baron de Walef (1661-1734) illustre la condition difficile de l'écrivain wallon au début du XVIIIe siècle. Né Blaise-Henri Curtius, et devenu baron de Walef (ou Waleffes), du nom d'une propriété, ce soldat de métier a mis son épée et ses talents militaires au service de toutes les grandes puissances européennes, pour finir avec le grade de feld-maréchal, mais il n'a jamais varié dans sa fidélité aux muses.
Poète inlassable, sinon toujours très doué, il accumule en un demi-siècle une masse consi-

dérable de pièces en vers, qui vont du conte galant à l'épopée, mais il manifeste un penchant très vif pour la satire, où il a pris Boileau pour maître. Il attendra la fin de sa vie pour publier enfin les produits de sa plume: en 1724, une cruelle satire de ses concitoyens, *Le Catholicon de la Basse Germanie;* en 1725, le poème épique *Les Titans, ou l'ambition punie;* en 1731, cinq volumes d'*Œuvres nouvelles*, parmi lesquelles une tragédie sur *Electre*. Cette publication, bien que copieuse, n'était pas intégrale, puisque l'historien Henri Helbig édita, en 1870 et 1871, une satire *(L'anarchie à Liège)* et une tragédie *(Mahomet II)* qui étaient restées en manuscrit dans les papiers de la famille.

La personnalité du poète-officier se manifeste le plus vigoureusement dans le genre satirique. *Les rues de Madrid, poème en six chants* (Madrid, pour Liège, 1730), est d'un réalisme si direct, et parfois si brutal, qu'on s'étonne que l'auteur ait pu le dédier au marquis Del Baille, gouverneur de Valence. Mais il aime aussi s'en prendre aux médecins ou aux moines, aux vices moraux en général, aux ridicules de ses compatriotes en particulier. Peut-être ne leur pardonnait-il pas leur indifférence aux belles-lettres et le peu d'intérêt qu'ils montraient pour ses ouvrages, mais il semble qu'il ait été surtout victime d'une sorte de mauvaise conscience, qui le faisait rougir de ses origines devant le public français ('Si le nom de ma ville est connu du lecteur, Ce seul nom suffira pour décrier l'auteur') et déplorer que l'on parlât à Liège ce qu'il considérait comme un jargon local, savoureux certes, mais funeste au développement d'une littérature digne de ce nom.

Les récriminations du baron sont l'indice d'une concurrence croissante entre deux moyens d'expression et le premier symptôme d'une crise suscitée par la diffusion triomphale du français littéraire à la fin de l'époque classique. À ce titre également, son œuvre marque un tournant dans notre histoire culturelle. La postérité ne l'oublia pas complètement: un volume de ses *Œuvres choisies* parut en 1779 chez l'éditeur Lemarié et la fondation de la Société d'Emulation, la même année, répondait avec un demi-siècle de retard aux souhaits que le baron-poète-feld-maréchal avait exprimés dans ses dispositions testamentaires.



ÉDITION POSTHUME DES ŒUVRES DU BARON DE WALEF. *Très soignée. L'éditeur a confié à Dreppe, artiste liégeois réputé du temps, le soin d'en établir un charmant frontispice. L'exemplaire reproduit ici, à la reliure de cuir fauve marbré, porte les armes de la famille des Leczinski. Liège, Bibliothèque Communale, Fonds Ulysse Capitaine (Photo Francis Niffle, Liège).*

LE RENOUVEAU DE L'IMPRIMERIE ET DE LA PRESSE PÉRIODIQUE À LIÈGE

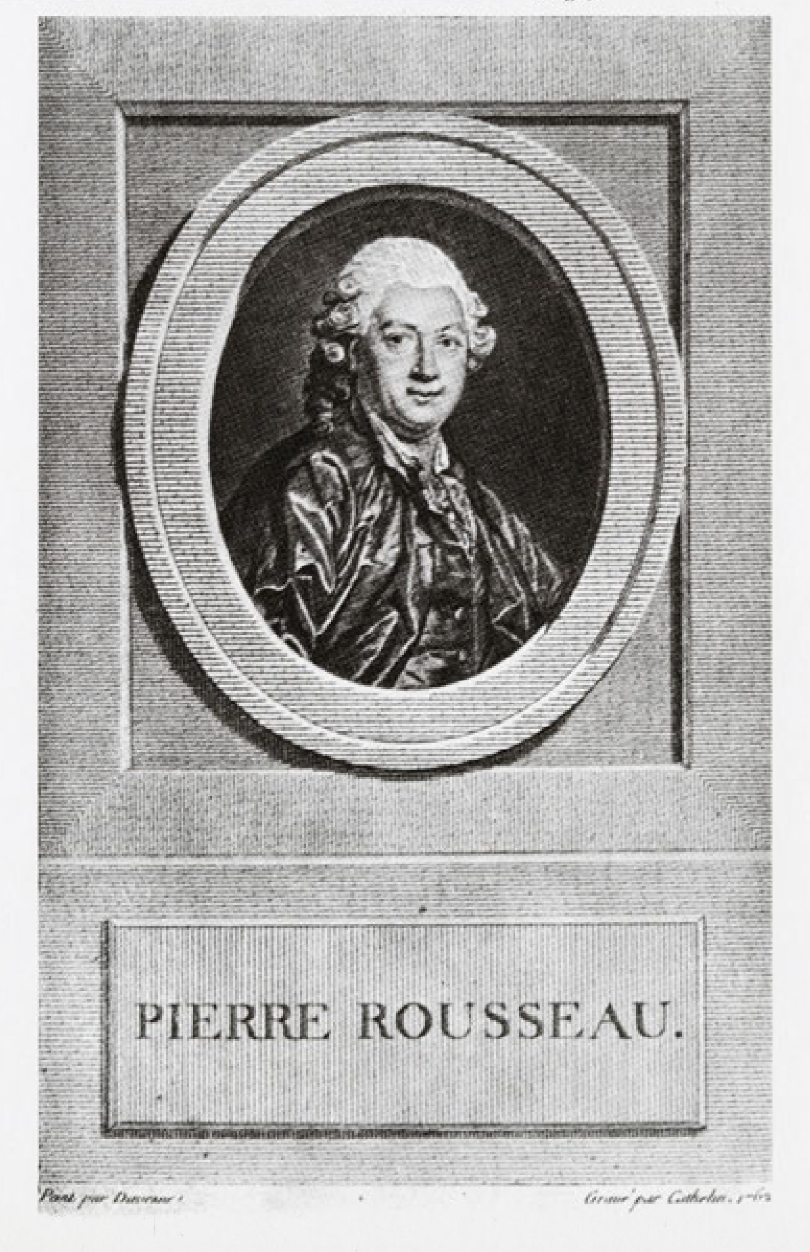
En dépit de son statut théocratique, la situation géo-politique de la principauté liégeoise se prêtait admirablement à l'implantation du commerce de l'imprimerie et de la librairie. L'absence des carcans corporatifs et des privilèges qui gênaient si fortement l'imprimerie française y créait les conditions d'une relative liberté (économique, sinon idéologique), tandis que la proximité de la France et de l'Allemagne garantissait la diffusion auprès d'un large public. Car la presse périodique

ALMANACH
pour cette presente Année
M. DCC. XXXVII.
Supputé par
Mre. MATHIEU LAENSBERGH
Mathematicien.

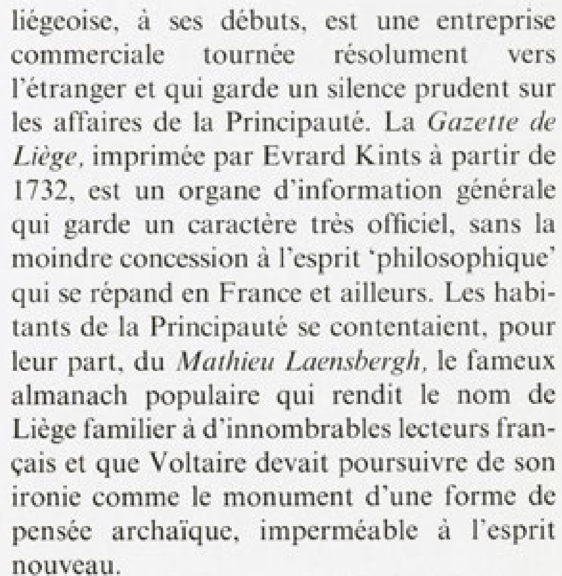


A LIEGE,
Chez la Veuve G. BARNABE Imprimeur
de S. A. Ruë Neuvice à la Treille d'Or.
Avec Privilege

LA POPULARITÉ DE CET ALMANACH DEVAIT RESTER LONGTEMPS CONSIDÉRABLE. *Liège, Bibliothèque Communale, Fonds Ulysse Capitaine (Photo Francis Niffle, Liège).*



PORTRAIT DE PIERRE ROUSSEAU. *Gravé par Cathelin en 1762, d'après Davesne. Différent du portrait possédé par la famille de Weissenbruch, apparentée à Pierre Rousseau. Reproduit par Georges de Froidcourt dans son livre sur Velbruck. Sedan, Fonds Cunin Gridaine (Photo* La Vie Wallonne, *Liège).*



liégeoise, à ses débuts, est une entreprise commerciale tournée résolument vers l'étranger et qui garde un silence prudent sur les affaires de la Principauté. La *Gazette de Liège,* imprimée par Evrard Kints à partir de 1732, est un organe d'information générale qui garde un caractère très officiel, sans la moindre concession à l'esprit 'philosophique' qui se répand en France et ailleurs. Les habitants de la Principauté se contentaient, pour leur part, du *Mathieu Laensbergh,* le fameux almanach populaire qui rendit le nom de Liège familier à d'innombrables lecteurs français et que Voltaire devait poursuivre de son ironie comme le monument d'une forme de pensée archaïque, imperméable à l'esprit nouveau.

Il était donc logique que ce fût à un étranger, venu de France chercher asile dans la Principauté, que revînt l'initiative de la première grande entreprise de presse périodique fondée à Liège. La quasi-neutralité politique de la Principauté, les conditions économiques et techniques très favorables furent sans doute déterminantes dans ce choix. Le Toulousain Pierre Rousseau, écrivain de comédies sans grand retentissement, romancier sans originalité, avait en revanche des dons incontestables de journaliste, mais surtout d'homme d'affaires et d'organisateur. Après un bref passage aux *Affiches de Paris,* le temps de se faire la main, il s'installa à Liège, vers la fin de 1755, pour y créer un organe de presse infiniment plus ambitieux que toutes les 'gazettes' du temps: le journal imaginé par Pierre Rousseau se proposait en effet de couvrir la totalité de l'information disponible, en s'autorisant de l'exemple récent, et prestigieux, de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert; modèle prestigieux, mais aussi redoutable: Rousseau n'allait pas tarder à s'en apercevoir. Dès son premier numéro, imprimé sur les presses d'Evrard Kints, le *Journal encyclopédique* annonçait la couleur: son objet serait 'de rassembler, chaque quinze jours, tout ce qui se passe en Europe de plus intéressant dans les sciences et les arts; de devancer tous les autres journaux..., de mettre

JOURNAL ENCYCLOPÉDIQUE. Première parution à Liège le 1er janvier 1756. Liège, Everard Kints. Liège, Bibliothèque de l'Université (Photo Bibliothèque de l'Université).

JOURNAL ENCYCLOPÉDIQUE. Imprimé à Bouillon après l'installation de Pierre Rousseau dans cette ville en 1760. Bruxelles, Bibliothèque Royale (Photo Bibliothèque Royale).

JOURNAL
ENCYCLOPEDIQUE,
PAR UNE SOCIETÉ
DE
GENS DE LETTRES,
Dédié à Son Alt. Ser. & Emin.
JEAN-THEODORE,
Duc de Baviere, Cardinal,
Evêque & Prince de Liege,
de Freysing & Ratisbonne, &c.
Pour le 1er. JANVIER 1756.
DEUXIEME EDITION.
TOME I.
PREMIERE PARTIE.



A LIEGE,
Chez EVERARD KINTS, Imprimeur
de S. S. E.

JOURNAL
ENCYCLOPÉDIQUE,
Dédié à SON ALTESSE SÉRÉNISSIME, Mgr. le Duc de Bouillon, &c. &c. &c.
1er. OCTOBRE. 1766.
TOME VII.
PREMIERE PARTIE.



A BOUILLON.
De l'Imprimerie du Journal.
Avec Approbation & Privilège.

le public dans le cas de se passer de cette multiplicité d'ouvrages périodiques dont, depuis quelque temps, il est inondé... La France, l'Allemagne, l'Angleterre, l'Italie, l'Espagne, la Hollande, les Pays-Bas, en un mot l'univers savant fera l'objet de nos recherches, de nos soins et de notre travail'. Quant à l'éventail de ces curiosités, il irait de l'érudition aux belles-lettres, de la peinture à la danse, de la chimie à la médecine, de l'économie à la navigation, sans omettre les événements de l'actualité, les anecdotes et les relations particulières et 'sans oublier ce qui arrivera d'extra-ordinaire dans le monde politique'.

Ce programme véritablement encyclopédique, Pierre Rousseau comptait le réaliser avec la collaboration de journalistes français, dont plusieurs firent une longue carrière à la rédaction, et en recrutant parallèlement des collaborateurs occasionnels (tels Chamfort, Deleyre ou Bret) ainsi que des correspondants étrangers (comme Formey et Merian à l'Académie de Berlin).

Sans jamais adopter une position en flèche, le *Journal encyclopédique* reflétait trop bien les tendances du parti philosophique modéré pour qu'il pût échapper longtemps à la vigilance des théologiens et à la hargne du parti dévôt. Le soutien un peu tapageur de Voltaire contribua encore à le noircir à leurs yeux. Très vite, les rédacteurs du journal furent en butte aux critiques malveillantes, venues surtout de France, où les Jésuites de Trévoux et l'*Année littéraire* de Fréron les vouaient aux gémonies en les taxant d'impiété, voire même de lubricité! La faculté de Théologie de Louvain ne tarda pas à s'émouvoir, et le synode liégeois (qui réunissait le Chapitre de la cathédrale) fit pression sur le prince-évêque Jean-Théodore de Bavière pour qu'il révoquât le privilège accordé, inconsidérément, selon lui, au trop 'philosophique' journaliste français. Il entendait ainsi prendre sa revanche sur le clan des Horion, dont l'un en qualité de grand-prévôt, l'autre en qualité de grand-mayeur, avaient la haute main sur l'administration civile et mani-



LE CABINET DE PIERRE ROUSSEAU À BOUILLON. *Reconstitution au Musée du Palais Ducal (Photo A.C.L.).*

festaient quelque sympathie pour les idées nouvelles. Leur disparition inopinée, en 1759, allait enlever au *Journal encyclopédique* ses meilleurs appuis politiques et le laisser à la discrétion de ses ennemis. Le prince-évêque finit par céder, à contre-cœur, aux pressions venues de Paris et de Cologne et révoqua le 6 septembre 1759 le privilège accordé quatre ans plus tôt. Ainsi s'achevait, assez lamentablement, la période liégeoise du grand périodique européen. Il se réfugia ensuite à Bruxelles, mais pour y retrouver une situation à peu près identique: sympathie du pouvoir civil (Cobenzl), opposition résolue du clergé et du nonce apostolique, et pour y buter une seconde fois sur un veto catégorique, venu cette fois de Vienne. Traqué de toutes parts, mais soutenu au dehors par la fidélité des lecteurs et par la bienveillance de l'opinion 'éclairée', Pierre Rousseau allait bientôt trouver pour son journal un havre de paix et une situation géographique extrêmement favorable dans la minuscule principauté des ducs de La Tour d'Auvergne, à Bouillon, où il organisa, au fil des années, une des plus importantes affaires de la libraire du XVIIIe siècle. La 'Société typographique de Bouillon' allait devenir, peu avant la Révolution, un des centres les plus, actifs de la presse et de l'édition française hors de France, au point de concurrencer l'édition hollandaise, si puissante et si prestigieuse pourtant. Mais Liège avait perdu, par la faute d'un haut clergé intolérant, les avantages intellectuels et matériels d'une telle implantation.

Le successeur de Jean-Théodore de Bavière, Charles d'Oultremont, renchérit encore sur le zèle orthodoxe de son synode. Pour lutter contre 'la contagion des mauvais livres', il multiplia les prescriptions et les interdits, ce qui eut pour effet de stériliser la vie intellectuelle, ou du moins de retarder son essor, en confinant l'imprimerie dans les limites étroites de la littérature de piété.

L'avènement de François-Charles de Vel-

bruck, en 1772, bouleversera de fond en comble cette situation. Le nouveau prince-évêque, d'ailleurs apparenté aux Horion, est un homme de progrès, ouvert aux idées nouvelles, soucieux de réformes économiques et sociales, préoccupé de l'extension et de la généralisation de l'enseignement, et désireux de faire bénéficier sa principauté des avantages de la modernisation technologique annoncée par l'*Encyclopédie*. Cet évêque franc-maçon, ce despote moderniste incarne à la fois les aspirations et les contradictions d'une époque: il n'eut pas le temps, en douze ans de règne, de réaliser tous ses objectifs, mais il laissa une œuvre considérable et forma la génération qui allait traverser les années révolutionnaires. Sur le plan qui nous intéresse, Liège lui doit la création de la 'Société d'Emulation' et l'institution d'une Académie de dessin.

Son règne vit surgir aussi de nombreux périodiques et il coïncida avec une vigoureuse expansion de l'industrie du livre, due à la liberté complète qui régnait dans ce domaine avant l'instauration des droits d'auteur, ce qui fit de Liège un des centres florissants de la contrefaçon.

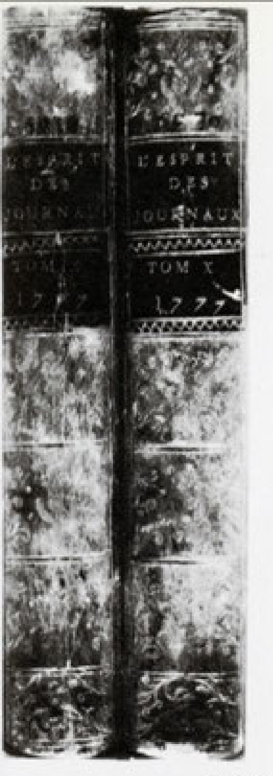
La suppression de l'ordre des Jésuites, suivie par la fermeture de leurs collèges, fournit à ces activités journalistiques un personnel qualifié et abondant. Nombreux sont les ex-Jésuites dont on retrouve le nom parmi les rédacteurs des journaux liégeois des années 1770-1790: J.-L. Coster offre une manière de 'digest' de la presse européenne dans *L'Esprit des journaux français et étrangers* (créé en 1772); H.-J. Brosius reprend en 1783 la rédaction du *Journal historique et politique des principaux événements des différentes cours de l'Europe,* que la Révolution arrêtera en 1791; les idées religieuses et la haine du 'philosophisme' trouvent un champion aussi acharné que bouillant en la personne de F.-X. de Feller, rédacteur (entre autres besognes de librairie) du *Journal historique et littéraire* (1774-1794).

A côté de la vieille *Gazette de Liège,* imprimée maintenant chez Fr.-J. Desoer, on voit naître une *Feuille sans titre* (1777), éditée par Mauff et imprimée chez Tutot, mais elle a le malheur de déplaire à Velbrück et ne connaîtra même pas une année complète d'existence.

C'est, assez paradoxalement, sous le règne du successeur de Velbruck, le prince Hoensbroeck, défenseur de la tradition et du statu-quo, que se crée à Liège l'organe de presse le plus rationaliste et le plus avancé politiquement. Le *Journal général de l'Europe* (1785-

PORTRAIT DE FRANÇOIS-CHARLES DE VELBRUCK. PRINCE-ÉVÊQUE DE LIÈGE DE 1772 À 1784. *Gravure anonyme. Parmi les attributs du prince, à droite, insignes maçonniques. Liège, Bibliothèque Communale (Photo Francis Niffle, Liège).*





JOURNAL
GÉNÉRAL
DE L'EUROPE.
CONTENANT
LE RÉCIT DES PRINCIPAUX ÉVÉNEMENS POLITIQUES, ET AUTRES.

Veracem fecit probitas. . . . .
OWEN, Lib. II. Epig. CLIX.

POUR
L'AN DE GRACE MDCCXC,
OU
L'AN PREMIER DE LA LIBERTÉ.

TOME III.



DE L'IMPRIMERIE IMPARTIALE.

1790.

1792) avait pour rédacteur en chef le Français Pierre Lebrun, dit aussi Lebrun-Tondu, ex-abbé acquis à la pensée nouvelle, journaliste contestataire et voltairien: Lebrun devait jouer un rôle de premier plan dans la Révolution liégeoise, puis dans la Révolution française, qui fit de lui un ministre des Affaires étrangères avant de l'envoyer à l'échafaud, en 1793, pour modérantisme et pour collusion avec l'étranger.

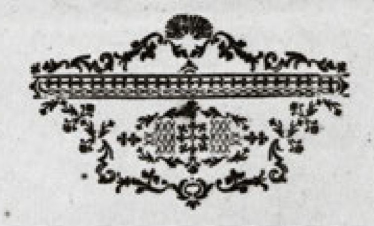
L'ESPRIT DES JOURNAUX FRANÇAIS ET ÉTRANGERS, DÈS 1772, ET LE *JOURNAL GÉNÉRAL DE L'EUROPE* (1785) *font de Liège une capitale aux idées les plus avancées dans le 'siècle des Lumières'. Liège, Bibliothèque Communale, Fonds Ulysse Capitaine (Photo Francis Niffle, Liège).*

ENCYCLOPÉDIE
MÉTHODIQUE.

AGRICULTURE,

Par M. l'Abbé TESSIER, Docteur-Régent de la Faculté de Médecine, de l'Académie Royale des Sciences, de la Société Royale de Médecine, M. THOUIN & M. FOUGEROUX DE BONDAROY, de l'Académie Royale des Sciences.

TOME PREMIER.



A PARIS,
Chez PANCKOUCKE, Libraire, Hôtel de Thou, rue des Poitevins;
A LIÈGE,
Chez PLOMTEUX, Imprimeur des Etats.

M. DCC. LXXXVII.
AVEC APPROBATION, ET PRIVILÈGE DU ROI.

L'*ENCYCLOPÉDIE MÉTHODOLOGIQUE. Cette œuvre, dont on découvre l'importance exceptionnelle par rapport à l'*Encyclopédie *de Diderot et d'Alembert, voit le jour à Liège en 1787, à la veille de la Révolution. Liège, Bibliothèque Communale, Fonds Ulysse Capitaine (Photo Francis Niffle, Liège).*

Vers 1790, Liège comptait donc une douzaine d'imprimeurs très actifs et plusieurs éditeurs de renommée européenne, comme Bassompierre (qui eut l'audace d'offrir à l'abbé Raynal, alors exilé, de collaborer à la contrefaçon de ses propres œuvres), Boubers et surtout Plomteux, imprimeur des *Œuvres* de Voltaire (1771-1777) et associé de Pancoucke aux *Suppléments* de l'*Encyclopédie* française. Dans un milieu devenu, au fil des années, si propice à la vie culturelle, les écrivains et les artistes ne tarderont pas à se manifester.

LA FRANC-MAÇONNERIE ET LES 'SOCIÉTÉS DE PENSÉE'

Alors que la franc-maçonnerie pénètre assez tôt dans les Pays-Bas autrichiens, en Hainaut d'abord, à Namur ensuite, elle ne paraît s'implanter vigoureusement à Liège qu'autour de 1770. Il est vrai qu'elle apparaît, au départ, comme un phénomène de caractère étranger, lié à la présence d'officiers et de nobles anglais, qui est elle-même la conséquence des traités de la Barrière dont Liège était heureusement exclue. Cette maçonnerie du XVIII[e] siècle différait d'ailleurs assez sensiblement de sa descendante du XIX[e] siècle: elle réunissait des esprits libéraux, généralement croyants, acquis à la diffusion des 'lumières', adeptes du progrès économique, de la justice sociale, des 'âmes sensibles' préoccupées de bienfaisance, mais secrètement attirées par le mystère qui entourait les 'tenues' et par la ségrégation de fait qu'entraînait un recrutement très sélectif. Aussi y rencontrait-on, à côté de nobles éclairés et philanthropes, bon nombre d'ecclésiastiques et surtout une importante proportion de bourgeois, qui y trouvaient une promotion morale en même temps que sociale, ainsi qu'un lieu approprié pour y discuter de réformes de tout genre (mais surtout de nature économique, pédagogique, fiscale et judiciaire).
La vogue de ces sociétés secrètes, d'un bout à l'autre de l'Europe, est un trait caractéristique de la seconde moitié du siècle, et cette vogue entraîne fréquemment des scissions, ou des créations parallèles: c'était déjà le cas à Chambéry, lorsque Joseph de Maistre se fit franc-maçon; tel fut aussi le cas à Liège.

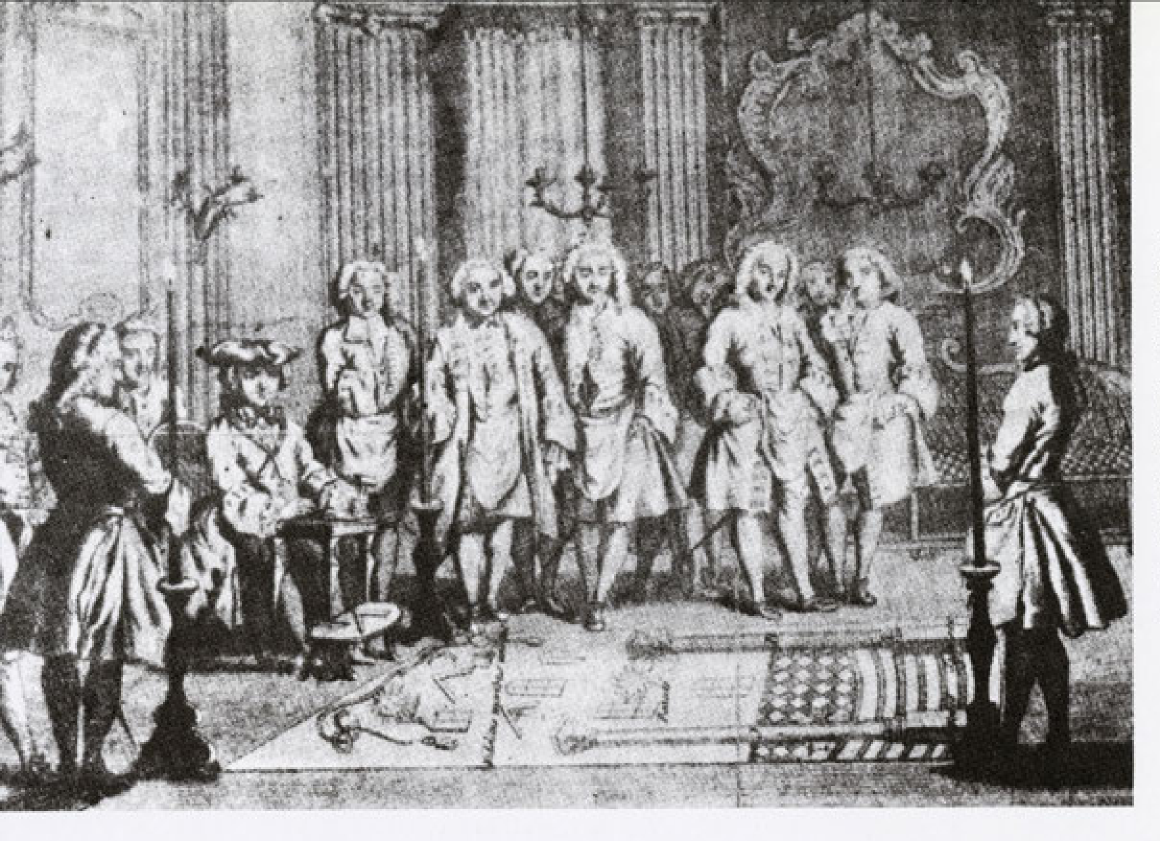
La plus ancienne des loges liégeoises qui nous soient connues est celle de *La Parfaite Intelligence*, dont le nom dit assez l'inspiration théiste et l'orientation plutôt aristocratique. Son activité n'est manifeste qu'après 1770, mais il se pourrait que sa création fût antérieure. Dans les grades les plus élevés, on relève le nom de François-Joseph Desoer, l'imprimeur de la *Gazette de Liège*, celui de l'éditeur Clément Plomteux, enfin celui de l'abbé Hubert-Joseph de Paix (né en 1743), chanoine tréfoncier de la cathédrale de Liège.
Sous un prince-évêque franc-maçon, un chanoine n'avait pas à cacher son appartenance: c'est ainsi que parut, en 1776, avec indication de l'auteur et de ses titres, un *Eloge de la franche-maçonnerie, poème héroïque*, rédigé par H.-J. de Paix. Ce dithyrambe est très révélateur de l'état d'esprit des élites intellectuelles liégeoises à la veille de la Révolution; il atteste la pénétration profonde de l'idéologie des lumières dans les milieux qui lui étaient traditionnellement le plus hostiles. On y lit, entre autres:

Le cri de la nature, amis, c'est liberté!
Ce droit si cher à l'homme est ici respecté.
Egaux sans anarchie et libres sans licence,
Obéir à nos lois fait notre indépendance.

Des mœurs de l'âge d'or les nôtres sont l'image,
Nos cœurs sont sans malice et nos jours sans nuage.

Amis de la vertu sans affectation,
Sans haine, sans envie, sans soin, sans passion,
Justes, vrais, bienfaisans, voilà ce que nous sommes,
Et le Maçon parfait est le premier des hommes.

Ce poème n'est qu'un échantillon de l'abondante littérature maçonnique produite à Liège vers cette époque: *Le vrai franc maçon* (1773), *Lettres maçonniques pour servir de supplément au Vrai Franc-Maçon*, par le frère Enoch (1774), un *Recueil précieux de la maçonnerie adonhiramite* (1786), et enfin



TENUE MAÇONNIQUE AU GRADE D'APPRENTI. *Époque de Velbruck. Au centre, le 'tableau'. Gravure. Liège, Musée de la Parfaite Intelligence. Cette gravure, rare, a été reproduite d'après l'œuvre de Georges de Froidcourt,* François Charles, comte de Velbrück. Prince-évêque de Liège franc-maçon. *Liège, 1936, p. 161 (Photo Francis Niffle, Liège).*

l'*Origine de la maçonnerie adonhiramite* (1787), tandis que des poèmes de la même inspiration paraissent dans certains journaux, par exemple dans *La Feuille sans titre*.

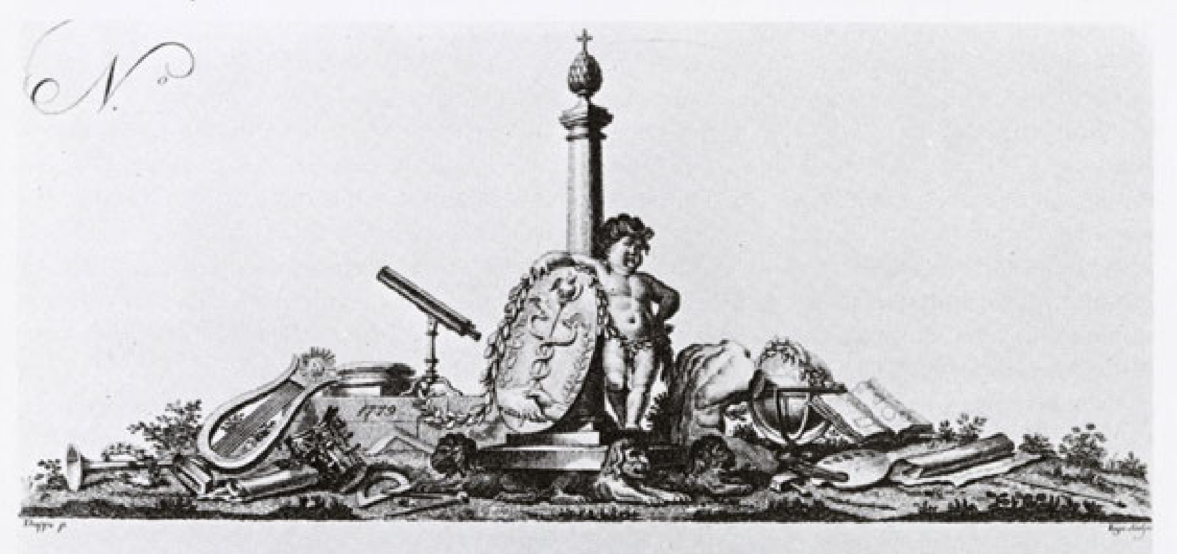
À côté de *La Parfaite Intelligence* se constitue, en 1777, la loge plus démocratique *La Parfaite Egalité,* où l'on trouve les fils de Fr.-Jos. Desoer, Jacques-François et Charles-Joseph, ainsi que l'éditeur Bassompierre et le conseiller Fréd.-Jos. de Sauvage. L'installation à Spa, en 1779, de la loge *L'Indivisible,* qui devait se faire conjointement par les deux loges liégeoises, donna lieu à un conflit qui les opposa ensuite fortement. *La Parfaite Intelligence* disparut sous la Révolution, alors que sa rivale réussit à traverser les vicissitudes politiques avec plus de bonheur, et put reprendre ses activités sous le Consulat.
À côté de ces loges officielles, qui dépendaient directement du Grand Orient de France (vu la situation politique de Liège), se constituèrent des loges marginales et sans grand crédit: *Les Vrais Amis* (1786), filiale officieuse de *La Constance* de Maestricht, et une curieuse loge 'sauvage', au rite complètement irrégulier, conçu par le chevalier de Sicard qui avait déjà fondé, lors de son long séjour aux Antilles, *La Parfaite Union* à la Martinique (1747) et *Les Vrais Amis* à la Guadeloupe (1752); *La Parfaite Union, ou Union des Cœurs,* qu'il fonda à Liège, reflète le climat de la 'sensibilité' si chère au XVIII[e] siècle finissant: on y admettait toutes les confessions, à la seule exception de la judaïque.
Lorsque les journalistes chassés de Liège transportèrent à Bouillon les pénates du *Journal encyclopédique,* ils y emportèrent aussi leurs sympathies maçonniques, et l'existence de la 'Société typographique' coïncida avec celle d'un Grand Orient de Bouillon auquel s'affilièrent la plupart des collaborateurs de la Société, et en particulier le gendre et successeur de Pierre Rousseau, M. de Weissenbruch: il semble même que Mirabeau ait assisté à une de ses tenues.

L'intérêt majeur de l'étude de ces sociétés secrètes (elles l'étaient fort peu à l'époque) est de souligner la liaison étroite et directe qui existe entre elles et l'activité de la librairie dans nos provinces. L'esprit qui les anime est bien celui d'un siècle qui croit à la puissance du livre, à la vertu de la chose écrite, à l'importance de l'instruction, à la diffusion du savoir.

LA *SOCIÉTÉ D'EMULATION* DE LIÈGE

Le XVIIIᵉ siècle, s'il est le siècle des sociétés secrètes, est aussi celui des sociétés savantes. On sait le rôle joué, en France, par les Académies de province, et tout spécialement par celle de Bordeaux, qui patronne les premiers travaux de Montesquieu, et par celle de Dijon, dont un concours public fera du musicien Jean-Jacques Rousseau un essayiste et un pamphlétaire. Ces académies stimulent une vie intellectuelle un peu engourdie parfois, réunissent les bons esprits, encouragent les initiatives d'intérêt public, encouragent les jeunes talents, et mettent à l'étude des questions d'actualité. On sait que le baron de Walef avait souhaité, dans sa vieillesse, l'institution d'une société de ce type, sans doute sur modèle français, mais l'idée était prématurée dans le contexte de l'époque et lui-même n'avait pas pris les dispositions pratiques qui étaient indispensables à sa réalisation. C'est sous le principat de Velbruck (1772-1784) que l'idée refit surface et prit aussitôt corps. Peut-être la création, à Bruxelles, de l'Académie impériale des Sciences et des Arts n'y est-elle pas étrangère: de même que Cobenzl avait porté cette institution sur les fonts baptismaux, après avoir pris l'avis de son ancien professeur de Strasbourg, J.-D. Schöpflin, Velbruck voulut doter sa principauté d'une société savante qui, sans prétendre rivaliser avec l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres ou avec la Royal Society, rassemblerait les esprits distingués de son petit état et y rallumerait la flamme de la curiosité scientifique. Ainsi naquit, en 1779, la 'Société d'Emulation', dont l'activité allait pleinement répondre aux espoirs de son fondateur. Le programme et les statuts furent élaborés au cours d'une réunion qui rassembla, le 22 avril 1779, quelques savants et artistes au domicile

FRONTISPICE D'UN DIPLÔME D'ADMISSION.
Dessin de Dreppe. Liège, Cabinet des Estampes (Photo Cabinet des Estampes).



de G.-J. Evrard Ramoux, l'auteur du *Valeureux Liégeois* et d'un poème latin sur le passé de Tongres, *Aduatuca*. A peine créée, la société s'empressa de mettre une question au concours. Il est intéressant de noter quel sujet lui parut, de prime abord, le plus urgent: 'Pourquoi le Pays de Liège, qui a produit un si grand nombre de savants et d'artistes célèbres en tout genre, n'a-t-il vu naître que rarement dans son sein des hommes également distingués dans la littérature française? et quel serait le moyen d'exciter et de perfectionner le goût dans une langue qui doit être celle du pays?' D'emblée se reposait, comme on voit, le problème du bilinguisme français-wallon et celui de la concurrence, jugée néfaste, de la littérature dialectale.

Les réponses furent nombreuses, et quelques-unes furent même publiées, dont celle du Gantois Lesbroussart et celle d''un bon Liégeois'. Mais le prix fut accordé, le lundi 24 janvier 1780, à Monsieur Le Gay, 'citoyen de Liège, secrétaire perpétuel de la Société d'Emulation', par une commission présidée par un certain M. Dreux. Le mémoire couronné, faisant écho aux plaintes exprimées jadis par le baron de Walef, déplorait l'usage trop fréquent du wallon, qui 'infecte encore la chaire et le barreau', et y voyait une des causes du retard littéraire de la Principauté. Tel était aussi l'avis du baron H. de Villenfagne, dans un *Discours sur les artistes liégeois* lu à la séance publique de la Société d'Emulation le 25 février 1782: 'Sur la fin du XVIIe siècle, un jargon ridicule était encore, à Liège, la langue dominante; on le parloit dans nos meilleures maisons; et les écrits de ce temps, de la plus grande partie de nos auteurs, étoient du mauvais françois travesti en phrases liégeoises'. Dans ses *Mélanges de Littérature et d'Histoire* (Liège, 1788), le même Villenfagne déplorait le désert culturel de sa ville: 'nous manquons ici de secours nécessaires, nous n'y avons point de savans à consulter, nous ne possédons point même de bibliothèques publiques'. Son pessimisme l'avait amené à renoncer à son projet d'écrire, pour la *Société d'Emulation*,



BOIS GRAVÉ DU *BOIS DE QUINQUEMPOIS, idylle lue à une Séance de l'Émulation en 1784. 'Liège, Chez J.F. Bassompierre, imprimeur de Son Altesse, au* Moriane, *vis-à-vis de l'église Sainte-Catherine'. Liège, Cabinet des Estampes (Photo Cabinet des Estampes).*

une notice historique sur les écrivains liégeois: d'abord en raison de l'extraordinaire difficulté du travail (qui exigerait 'des recherches infinies et une patience qui ne se rebute de rien'), mais surtout en raison de l'incuriosité de ses concitoyens: 'convaincu à présent que cet ouvrage seroit peu accueilli de mes compatriotes, et que nos voisins seroient peu tentés de le lire, j'ai absolument abandonné le projet' (p. 152). Il devait changer d'avis après la Révolution et c'est au baron de Villenfagne que nous devons la première histoire littéraire liégeoise, dans les *Recherches sur l'histoire de la ci-devant principauté de Liège* (1817, tome II).

De 1779 à 1789, la Société d'Emulation, décidément infatigable, eut le temps de poser 39 questions et de décerner 30 prix. Elle organisa des tournois poétiques, des séances de lecture, des fêtes et des célébrations: c'est ainsi qu'elle accueillit, en décembre 1782, le plus illustre des Liégeois, le musicien Grétry, au cours de cérémonies qui furent marquées par un enthousiasme délirant et par les flots d'un lyrisme doucereux, conforme aux goûts d'une époque entichée à la fois de Bernardin de Saint-Pierre et de Baculard d'Arnaud. Ce fut, pour quelques jeunes poètes du cru, l'occasion de montrer l'étendue de leur talent et l'on assista ainsi aux joutes amicales de P.-N. Bassenge, de P.-J. Henkart et d'A.-B. Reynier, trio de poètes qui allait jouer un rôle actif dans les événements de 1789-1793. La muse, plus politique que lyrique, de Pierre-Joseph Henkart lui inspira également un poème sur *La*

liberté nationale, lu à la Société d'Emulation le 25 février 1782.
Celle-ci peut donc être considérée comme un foyer intense de vie culturelle à la fin de l'Ancien Régime, comme un réservoir de forces vives prêtes à soutenir le grand mouvement qui aboutira à la transformation du régime et de ses institutions. On ne peut cependant l'identifier sommairement avec le parti du mouvement, puisqu'un de ses membres les plus éminents, le fervent franc-maçon Hubert-Joseph de Paix, fut dès le début de l'agitation révolutionnaire le cerveau de la propagande réactionnaire, à laquelle il attacha un folliculaire aussi déconsidéré que l'ex-abbé Sabatier de Castres, le plus antiphilosophe peut-être des journalistes français de son temps.
Secouée par les événements, menacée dans sa cohésion interne, la Société d'Emulation cessa ses activités en 1792, pour ne les reprendre qu'en des temps meilleurs.

UN ÉPISODE SIGNIFICATIF: L'AFFAIRE BASSENGE-RAYNAL (1781)

On ne connaît plus guère aujourd'hui, si ce n'est parmi les spécialistes, le nom de l'abbé Raynal, et on a oublié son *Histoire philosophique et politique du commerce et des établissements des Européens dans les deux Indes,* qui fut pourtant un des plus gros succès de librairie et un des scandales idéologiques les plus retentissants de la fin de l'Ancien Régime. Conçu au départ comme un vaste bilan de l'expansion coloniale des peuples européens, cet ouvrage n'avait cessé de grossir, mais aussi de se radicaliser, au fil de ses rééditions (1772, 1774, 1780). La part de Raynal était d'ailleurs assez réduite dans ce qui constituait, en fait, l'œuvre collective de l'intelligentsia française la plus avancée: on sait aujourd'hui que Diderot a écrit, pour l'édition de 1780, quelques-unes de ses pages les plus véhémentes et les plus inspirées, et qu'il a largement contribué à faire des quatre volumes in-4° de la 3me édition un livre 'tendant à soulever les peuples', comme l'affirmait un arrêt du Parlement de Paris, pris le 25 mai 1781, interdisant sa vente et décrétant son auteur de prise de corps. Raynal, qui était en réalité un économiste libéral, nullement anticolonialiste, ne voulut pas renier la paternité d'une œuvre dont il n'avait été (mais le public l'ignorait) qu'un prête-nom assez complaisant. Plutôt que de trahir ses collaborateurs, il choisit la fuite et l'exil, ce dont Diderot le félicita dans une *Lettre apologétique* où il fustigeait, en revanche, l'opportunisme prudent de son autre ami, Melchior Grimm.

C'est à Liège, puis à Spa, que l'abbé vint chercher refuge, et toute la fraction de l'élite locale qui était acquise aux lumières salua en lui à la fois un prêtre éclairé et un martyr de l'intolérance. La bienveillance de Velbruck, l'enthousiasme de la jeunesse rendirent ce séjour mémorable, mais ils suscitèrent aussi de vives réactions d'hostilité dans les milieux plus traditionalistes. Le prince-évêque, qui n'avait pas craint de se faire portraiturer en grande tenue, occupé à lire *L'Ami des Hommes* de Mirabeau, le père, n'aurait eu cure de cette agitation si un jeune écrivain particulièrement effervescent n'était venu, à sa manière, jeter de l'huile sur le feu.

NICOLAS BASSENGE avait vingt-deux ans lorsqu'éclata la tempête de l'*Histoire... des deux Indes.* Adepte farouche des réformes 'philosophiques', grand admirateur de Frédéric II, ce petit homme impétueux prit fait et cause pour l'illustre exilé, tout en lançant de cinglants brocards à ses ennemis dans un poème où *La Nymphe de Spa* s'adressait en ces termes à l'illustre exilé:

De ses malheurs imbécile artisan,
Que contre toi dans sa fureur glapisse
Des préjugés l'aveugle partisan;
Que des mortels ce farouche tiran,
Le fanatisme, à ton seul nom frémisse.

Sous mes berceaux, malgré la jalousie,
La calomnie et ses affreux suppôts,
L'amant sacré de la philosophie
Fut couronné par la main des héros.



PORTRAIT DE JEAN-NICOLAS BASSENGE PAR CHARLES JULIN *(XIXe siècle)*. *Liège, Bibliothèque Communale (Photo D. Daniel).*

L'épître de Bassenge, d'un zèle 'philosophique' quelque peu intempérant, souleva l'indignation du synode et celle d'une bonne partie de la population, pour qui philosophisme, matérialisme et dépravation morale étaient tout un. La campagne fut menée par le grand écolâtre Ghisels, ardent 'patriote' cependant, mais irréductible adversaire d'une philosophie jugée par lui impie et délétère. Un mandement fut lu dans les églises le dimanche 28 octobre 1781 et une pluie de pamphlets s'abattit sur Raynal (parti vers la Prusse sur ces entrefaites) et sur l'infortuné Bassenge, qui fut traîné dans la boue par les auteurs de trois *paskèyes* wallonnes ('c'è-st-on r'nègat, on putacî, qu'a mâké èl France dè s'fé picî... c'èst don 'ne canaye qui mèrite bin d'èsse touwé come on malâde tchin' et ailleurs 'pitit marmot... ti n'sareûs mây rinoyî t'nom, pusqui Basindje vout dîre démon', tandis que Raynal 'qu'i vasse, si vout, tot dreût â diâle'). Mais c'est toute la politique 'éclairée' de Velbruck qui est mise en question dans un *Discours sur les esprits forts de ce siècle* où l'autorité est priée de mettre fin à sa politique de 'laisser-passer' et d'arrêter les cargaisons de livres impies qui viennent de Hollande ou, mieux encore, de 'lès bouter è feû'.

Il y a moins de verve, et plus de rhétorique, dans les pamphlets français *(La vraie nymphe de Spa à l'abbé Raynal* et *À Liège moderne)*, comme si l'emploi d'une langue de culture imposait un style plus convenu, mais la véhémence du ton est toujours la même:

Toi (Liégeois) qui reçois Raynal, ministre des enfers,
Destructeur de nos lois, fléau de l'univers,
Toi qui prends le parti de l'impiété même,
Qui follement admets un absurde système,
Crois-tu donc parvenir au comble de l'honneur
En suivant de l'autel ce lâche déserteur?

Bassenge se contenta de faire front à l'orage en refusant de comparaître devant le synode, tandis que Raynal vint à son secours en faisant imprimer à La Haye une *Lettre à l'auteur de 'La Nymphe de Spa'* (1781) qui dénonçait le fanatisme des prêtres. Quant au prince-évêque Velbruck, il s'efforça d'apaiser les esprits en priant son vicaire général, le comte de Rougrave, 'de traiter, conformément à l'Évangile, nos frères avec douceur, et en particulier sans chercher à les humilier'.

Au-delà des personnes mises en cause, l'affaire Bassenge-Raynal éclaire la situation intellectuelle du Pays de Liège à la veille de la Révolution: si les idées modernes y ont fait une sérieuse percée, surtout parmi les jeunes intellectuels, la force de la tradition et du parti de la résistance reste redoutable. Déjà s'affirment, en 1781, les oppositions qui feront éclater, à moins de dix ans de distance, les structures éprouvées de la vieille Principauté. Plus qu'ailleurs, plus que dans les Pays-Bas autrichiens en tout cas, et au même degré que dans la vallée du Rhin, cette pépinière de jacobins, la contestation venue de France agite les esprits.

LA POÉSIE À LIÈGE

Sans doute serait-il absurde de parler d'une 'école' poétique liégeoise vers la fin du XVIIIe siècle, — les individualités qui la composent n'ont ni la stature, ni l'originalité qui justifieraient pareille appellation —, mais il est incontestable que c'est à Liège que s'affirme le premier renouveau d'une activité fort négligée jusque-là dans nos provinces. Le baron de

Walef avait tenté, en vain, de lancer le mouvement au début du siècle; après 1770, dès conditions plus favorables semblent prévaloir, et la poésie passe soudain au premier plan des intérêts de la jeune bourgeoisie.
La présence, à Liège, de poètes français estimables peut avoir accéléré cette évolution des goûts. Le plus actif fut sans doute Jean-Nicolas-Marcelin Guérineau de Saint-Péravi. Né à Jauville (Beauce) en 1735, cet écrivain s'était fait connaître, en 1763, par un petit roman satirique, *L'optique, ou les Chinois à Memphis,* qui avait attiré l'attention de Jean-Jacques Rousseau (lequel l'attribuait à Voltaire, ce qui ne pouvait que flatter le jeune Saint-Péravi). Une affaire d'honneur le contraignit à l'exil, auprès du prince de Ligne d'abord, à Liège ensuite. Poète fécond, sinon de grand génie, il débuta, peu après son arrivée dans la Principauté (en 1778) par une *Ode sur la vie,* suivie de diverses pièces fugitives (1779), mais il connut un succès plus durable avec *Le poète voyageur et impartial* (1783), sorte de journal en vers coupé de notes en prose, où il relatait avec humour son voyage de Cambrai à Liège, via Bruxelles et Louvain, en y insérant anecdotes piquantes et tableaux de mœurs, un peu à la manière du fameux *Voyage en Provence et en Languedoc* de Chapelle et Bachaumont. Il chanta, la même année, dans des 'vers à la noble cité de Liège', *Le retour de Grétry dans sa patrie,* composa une romance de style 'troubadour' sur *Les amours d'Emma et d'Eginhart* (1784), célébra (avec Henkart et d'autres) l'élection du prince Hoensbroeck dans *Le cri du cœur, ou étrennes liégeoises* (1785), et multiplia les pièces de circonstance à l'occasion des naissances, mariages et promotions, production destinée surtout à remplir une bourse souvent défaillante (et, s'il faut en croire ses détracteurs, à étancher sa soif). On n'en voudra pour exemple qu'une épître en vers à Nicolas de Chestret, où il le sollicite à la manière spirituelle et désinvolte de Colin Muset ou de Marot:

Et mon plus grand embarras,
Chestret, c'est de n'avoir pas
Crédit chez l'apothicaire;
Faute d'un demi-ducat,
Remèdes restent à faire,
Tant ma bourse est légère.
Puisse votre cœur courtois
Réparer cette lacune!
C'est pour la dernière fois
Que ma voix vous importune...

Ce poète besogneux, à la Muse facile, mourut à Liège en 1789 dans le dénuement le plus complet. Mais d'autres Français de passage avaient contribué, entre-temps, à ranimer eux aussi la flamme poétique endormie de la Cité Ardente.

Le plus inattendu d'entre eux est sans doute le futur révolutionnaire Fabre d'Eglantine, qui devait s'illustrer par la création du calendrier républicain. Fabre n'était encore qu'un médiocre comédien itinérant en 1780, mais déjà il taquinait cette Muse qui, un jour de grâce, devait lui inspirer la fameuse chanson *Il pleut, il pleut, bergère.* Se trouvant à Liège à ce moment, il composa un long poème intitulé *Le triomphe de Grétry,* dont il donna lecture le 23 septembre 1780 au théâtre de Liège, 'pour l'installation du buste du célèbre musicien'. Ce Méridional ne tarissait pas d'éloges:

Cette antique cité, que la Meuse argentée
Dans son plus beau vallon arrose avec plaisir,
Dont l'heureux citoyen à l'entour voit fleurir
Et l'épi de Cérès, et les fruits de Pomone,
Le pampre verdoyant de l'amant d'Erigone,
Et trouve en ses foyers, où règne la gaieté,
Le premier de nos biens, la douce liberté;
Liège enfin, de Milet aujourd'hui la rivale,
Prépare de GRETRY la pompe triomphale.

Plus durable et plus profonde cependant fut l'influence du jeune poète créole Nicolas-Germain Léonard, qui vécut de 1773 à 1782 à Liège en qualité de secrétaire à l'ambassade de France. Il orientera, par son exemple, les jeunes poètes liégeois vers le genre idyllique et champêtre, et ceux-ci ne feront pas mystère de leur dette, puisqu'ils lui dédieront respectueusement quelques-unes de leurs œuvres.
Les poètes liégeois ont abandonné l'imitation de Chaulieu et de Grécourt pour celle de Gessner et de Florian, dans le style doucereux et sentimental qui est celui de la fin du siècle.



VUE DU PAYSAGE CHAMPÊTRE DE KINKEMPOIS *célébré par un des 'trois amis' (Reynier, Bassenge, Henkart), en l'occurrence, P.J. Henkart. Dessin de Remacle le Loup. Liège, Bibliothèque de l'Université, Album Henri Hemal, Réserve (Photo Bibliothèque de l'Université).*

Bassenge ne retrouva jamais l'élan et la vivacité de *La nymphe de Spa;* son inspiration utilitariste et politique l'orienta vers la fable, où sa 'Muse pédagogue' ne brilla point d'un éclat particulier, mais où il prêchait la sagesse et la modération sur le ton sentencieux, en accumulant pour les besoins de la rime périphrases et métonymies. Ses ambitions littéraires étaient d'ailleurs modestes, puisqu'il se jugeait satisfait d'avoir fait 'couler dans Liège un filet d'Hyppocrène'.

Le juriste PIERRE-JOSEPH HENKART (auteur en 1782 de *La liberté nationale*) s'inspira plutôt, quant à lui, de la poésie descriptive de Jacques Delille et des idylles de Léonard en se faisant chez nous le poète des jardins, c'est-à-dire d'une nature savamment ordonnée et polie par le bon goût. Chantre des gloires locales (Grétry, Velbruck), il évoque volontiers les sites les plus attrayants du pays mosan, le château d'Annevoie d'abord,

Canal majestueux, vieux rochers, grotte obscure,
Pour m'éloigner de vous qu'il en coûte à mon cœur...,

puis, plus proche de Liège, *Le bois de Quinquempois* (dédié à son maître Léonard), où il peint, dans le style maniéré de son temps, les charmes des bords de Meuse:

J'aime à voir, sur l'humide argile,
Etalant de son dos la nacre et le saphir,
Folâtrer le poisson agile,
Et de joie et d'amour s'agiter et bondir.

Le plus doué de tous est sans conteste AUGUSTIN-BENOIT REYNIER (1759-1792), ami d'enfance de Bassenge et de Henkart, qu'il avait connus au collège des Oratoriens de Visé. Il adhéra comme eux, d'enthousiasme, à la Révolution et ses concitoyens le désignèrent pour faire partie de la députation chargée de demander l'intégration du Pays de Liège dans la République française, ce qui l'amena à prendre la parole à la Constituante. Secrétaire de la Société d'Emulation, collaborateur au *Journal patriotique liégeois,* traducteur de l'important *Exposé de la révolution liégeoise* de Von Dohm (1790), Reynier n'est pas un écrivain enfermé dans sa tour d'ivoire. Il osa s'engager, et il mourut prématurément, phtisique, en exil. Mais cet esprit politique se double d'une réelle sensibilité poétique et d'une délicatesse déjà un peu lamartinienne. L'idylle *Mes rêveries dans le bocage* a des accents qui

présagent les *Méditations:*

Bocage solitaire et sombre,
De ta douce fraîcheur laisse-moi m'enivrer!
Je veux quelques moments, recueilli sous ton ombre,
Rêver en paix, et soupirer.
Bientôt l'astre du jour va finir sa carrière:
Des flots de pourpre et d'or ont inondé les cieux.
De quel charme touchant sa mourante lumière
Embellit ton réduit, bosquet silencieux!
Quel mélange flatteur de teintes incertaines
Colore le sommet des monts!
Que j'aime à voir ces tranquilles rayons
Rapidement briller le long des plaines,
Et se perdre dans les vallons!

Tout n'est pas de la même qualité dans ces idylles, si différentes de celles d'André Chénier, et l'inspiration s'y essouffle vite pour retomber dans le convenu. *Le tombeau de Gessner,* qui lui servit de carte d'introduction auprès de Florian, à Paris, nous paraît un peu long et abusivement déclamatoire. Il y a trop d'Iphis et de Céphise dans ses pastorales qui sentent leur Petit-Trianon, trop de sentimentalisme mièvre dans son évocation de l'exil *(La famille en fuite, ou le triomphe du despotisme),* mais il est mieux inspiré en transposant en vers *Les plaintes d'un époux,* où éclate la voix profonde d'un être mortellement atteint dans ses affections les plus chères (la perte de sa femme, morte en couches en 1792). Plus que les fadaises galantes des *Baisers,* que les fadaises enrubannées des idylles, c'est dans cette veine mélancolique et intériorisée que Reynier aurait pu atteindre à la grande poésie si la mort n'était venue le frapper un mois à peine après le décès de sa femme à Cologne.

Les successeurs des 'trois amis' ne sauront pas retenir cette leçon, et ils se tourneront plutôt, selon le goût de l'époque, vers la poésie rustique *(Les Loisirs champêtres,* de Comhaire, 1807), vers la poésie descriptive (comme l'abbé Coninckx, Trudonnaire de naissance), vers la poésie de circonstance (le Hutois Hubin) et vers la fable (Rouveroy, qui est aussi l'auteur d'une *Promenade à la Boverie,* Liège, 1809). Il faudra attendre ensuite la génération de Weustenraad et de Van Hasselt pour voir la poésie, à Liège, reprendre un nouvel essor.

DEUX MÉMORIALISTES: LÉONARD DEFRANCE, ANDRÉ-MODESTE GRÉTRY

Rien ne rattache ces deux auteurs d'occasion, venus sur le tard à la littérature pour y consigner le bilan d'une vie mouvementée et riche, si ce n'est leur commune dévotion aux arts et leur sympathie envers les idées nouvelles.
Même si l'autobiographie du peintre Léonard Defrance est une œuvre maladroite, confuse dans son déroulement et gauche dans son style, elle n'en constitue pas moins un document précieux et rarissime sur la vie d'un artiste et sur son évolution spirituelle. Il ne nous appartient pas de parler ici de l'œuvre picturale de Léonard Defrance, un des créateurs de l'art social engagé, mais seulement de l'homme et de l'impulsion qui lui fit rédiger ces 'confessions' en guise de plaidoyer *pro domo.* Nous entrons, à sa suite, dans la réalité sociologique du milieu des artisans pauvres (son père avait été cuisinier et soldat avant de se faire tailleur), dans le monde grouillant des familles nombreuses, dans la formation d'un apprenti-orfèvre tôt séduit par le dessin, et nous revivons à ses côtés les étapes d'un 'grand tour' à travers l'Italie et la France, en même temps que les jalons d'une mutation intellectuelle qui va transformer l'adolescent nourri du *Pédagogue chrétien* en un farouche anticlérical, tout disposé à se jeter dans l'action révolutionnaire.
Il est 'encore très ferme croyant' lorsqu'il arrive en Italie, dans l'automne de 1753, âgé de dix-huit ans, et il tient à faire le pèlerinage de N.-D. de Lorette. À Rome, il loge à l'Hospice des Liégeois, se présente au célèbre Natoire, travaille pour l'Anglais Adam et se perfectionne dans le dessin, tout en préférant secrètement les lettres. L'épisode décisif qui va le bouleverser doit se situer vers 1757: un sculpteur parisien, nommé Gély, lui avait prêté *L'espion turc* de Marana, ce dont Defrance s'accusa candidement auprès de son confesseur, provoquant ainsi l'arrestation de son ami, qui subit huit mois d'une atroce incarcération. Cette catastrophe lui dessilla

je n'avois pas encore eut l'occasion de faire aucun tableau étudié, aussi n'en fai soit on faire, qu'autant que l'on avoit besoin de remplir une cheminée, un dessus de porte; toujours le prix etoit arreté d'avance, demandiez vous trois ou quatre louis; on reculoit d'étonnement, en disant; eh mon dieu j'irai chez Deprez le peintre de la cour, il m'en fera des bien beaux a trente florins la piece avec des couleurs bien belles et bien fines; que dire a cela; je fis comme les autres peintres des tableaux au prix courant et a tous prix, je les faisois comme des petits patés; je fis plus, je peignis l'histoire en grand comme en petit, des grotesques, des paysages, du gibiers, des fleurs

EXTRAIT DU MANUSCRIT DES *MÉMOIRES* DE LÉONARD DEFRANCE. *Liège, Bibliothèque Communale (Photo Francis Niffle, Liège).*

L'on m'a souvent demandé auquel de mes ouvrages je donnois la préférence: j'ai toujours été embarassé dans ma réponse: je n'en quitte aucun sans en être content: (c'est à dire) sans y avoir mis tout cequi dependoit de moi: c'etant bien cequ'il faudroit encore pour faire mieux: mais ce mieux ne s'accorderoit plus avec cequi est; cette raison seule suffit pour avertir l'artiste qu'il doit s'arretter.

L'ouvrage qui coute peu d'étude et de peines est un enfant gâté, qui semble plus appartenir à l'heureux élan qui l'a produit, qu'à l'homme même: il chérit son enfant, il lui sourit et n'ose pas s'en croire le Pere. L'ouvrage au contraire qui a sollicité vivement tous les resorts de l'imagination est le véritable fruit du travail: jamais on ne =

EXTRAIT DE *RÉFLEXIONS ÉPARSES* DE GRÉTRY. MANUSCRIT. *Liège, Bibliothèque Communale (Photo Francis Niffle, Liège).*

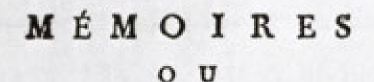
les yeux: 'les réflexions qu'elle me fit faire ne détruisirent pas seulement toutes les idées de mystère, de révélation et de divinité qui concernaient la religion chrétienne, mais je me suis convaincu peu à peu que toutes celles qui sont répandues sur la surface de la terre ne sont que l'effet de l'ambition, de l'intérêt et de l'hypocrisie de quelques hommes qui les ont imaginées pour diriger l'espèce humaine', et c'est ainsi que le lecteur dévot du *Pédagogue chrétien* se mua en un adepte de la philosophie matérialiste. Il rentre au pays par la France, en travaillant surtout pour des ecclésiastiques, rencontre à Castres l'abbé Sabatier, alors persécuté par son évêque, et qu'il retrouvera, à Liège, en 1793, comme agent secret préparant la trahison de Dumouriez. Il est présent à Toulouse lorsqu'éclate la célèbre affaire Calas et il assiste aux manœuvres insidieuses des missionnaires catholiques en milieu protestant dans la personne de son petit élève Favier, fils d'un faïencier protestant de Ganges.

Il se dégoûte de plus en plus d'avoir à peindre 'des miracles et des angelots', s'émeut sur le sort des Clarisses, 'ces pauvres esprits aliénés', stigmatise les procédés honteux des Récollets, mais aussi 'leur morgue, leur vanité, leur prétendu savoir'. Il change alors de genre, et va exposer régulièrement à Paris, où il retrouve Fragonard, qu'il avait connu à Rome. Autant il admirait Velbruck, 'ce prince philosophe' ami des arts, autant il blâme le despotisme de Hoensbroeck, et c'est ainsi qu'il va se lier avec les artisans de la Révolution d'août 1789: il collabore avec l'abbé Jehin à la rédaction des violents pamphlets qui sont recueillis dans *Le Cri général du Peuple liégeois*, il sert de distributeur et de brocheur à Bassenge quand celui-ci lance, à l'adresse du chanoine de Paix, ses fameuses *Lettres* revendiquant les droits historiques de la nation. Le reste appartient à l'histoire, mais il y a intérêt à lire le rapport de Léonard Defrance sur les tensions internes du milieu révolutionnaire, sur l'extrémisme hébertiste des Franchimontois (c'est-à-dire de Verviers), sur l'exil à Paris et à Charleville, enfin sur la démolition de la cathédrale (déjà démantelée par les pillages) et qui apparaissait aux démocrates comme 'ce monument de l'orgueil et de l'intérêt... trop longtemps le repaire de nos oppresseurs'. Quel que soit le jugement que l'on porte sur l'action

politique de cet homme profondément sincère et désintéressé, on se doit de retenir son témoignage qui, jusque dans sa naïve gaucherie, est un de ceux qui illustrent le mieux la transformation philosophique et intellectuelle qui devait aboutir à la formation de la mentalité révolutionnaire.

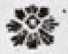
Musicien illustre, enfant chéri de son époque, André-Ernest-Modeste Grétry (1741-1813) a laissé, outre une œuvre musicale très copieuse, une importante correspondance, éditée en 1962 par Georges de Froidcourt, et quatre volumes de *Réflexions d'un Solitaire* qui ne seront publiés qu'en 1919 par Louis Solvay et Ernest Closson. De son vivant, il avait donné des *Mémoires ou Essai sur la musique*, dont le tome Ier eut la malchance de sortir de presse l'été de 1789. Les souvenirs de Grétry sont l'histoire d'une brillante réussite, mais on y trouve très peu de réminiscences personnelles, et beaucoup de considérations sur la musique. Directeur de la musique particulière de Marie-Antoinette, admirateur de Jean-Jacques (au point de racheter en 1798 l'Ermitage de Montmorency), mais lié d'amitié avec Voltaire, qui poussa l'obligeance jusqu'à écrire pour lui son unique opéra-bouffe, *Le baron d'Otrante*, Grétry fut comblé de tous les dons de la fortune, comme si le destin avait voulu compenser la fragilité de sa constitution et la mort précoce de ses trois filles. Le compositeur du *Tableau parlant*, de *Zémire et Azor*, de *Lucile*, traversera sans encombres la Révolution, en se bornant à composer des opéras sur *Guillaume Tell* et sur *Joseph Barra*. Plus que quiconque, ce Liégeois au cœur tendre, dont la musique charmait les 'âmes sensibles', aura été longtemps l'incarnation de la présence wallonne dans le monde des arts. À ce titre, il a sa place tout indiquée dans une histoire littéraire de la Wallonie, même si ses réflexions 'sur les passions et sur les caractères, dans leur application à la musique' et si les trois volumes de son traité filandreux *De la vérité, ce que nous fûmes, ce que nous sommes, ce que nous devrions être* (1801) ne sont plus guère lisibles aujourd'hui.
Le paradoxe de ce compositeur qui croyait survivre par son œuvre écrite et théorique est d'avoir transmis à la postérité quelques airs populaires (comme le fameux *Où peut-on être mieux?* de l'opéra *Lucile*), qui baignent dans la sentimentalité langoureuse si caractéristique de la fin de l'âge des 'lumières'.

PAGE DE TITRE DES *MÉMOIRES* DE GRÉTRY. *L'exemplaire reproduit porte la signature d'Ulysse Capitaine, l'érudit liégeois du XIXe siècle, remarquable collectionneur. Liège, Bibliothèque Communale, Fonds Ulysse Capitaine (Photo Francis Niffle, Liège).*



MÉMOIRES
OU
ESSAI
SUR LA MUSIQUE
PAR M. GRÉTRY,
Censeur Royal, Conseiller intime de S. A. C. Monseigneur l'Évêque, Prince de Liége; de l'Academie des Philharmoniques de Bologne, de la Société d'Émulation de Liége, &c.

Prix 6 livres, broché.



A PARIS,

Chez L'Auteur, rue Poissonniere, vis-à-vis la rue Beauregard.
Prault, Imprimeur du Roi, Quai des Augustins.
Les Marchands de Nouveautés.
Et à Liege,
F. J. Desoer, Imprimeur, Libraire.

Avec Approbation & Privilège du Roi.

1789.

PROSE DE COMBAT ET PROSE DE FICTION

Bruxellois de naissance, mais Luxembourgeois d'ascendance et cosmopolite comme il se doit pour un Jésuite, François-Xavier de Feller (1735-1802) relève d'une histoire intellectuelle liégeoise pour une bonne partie de

DICTIONNAIRE
HISTORIQUE,
OU
HISTOIRE ABRÉGÉE
DES HOMMES QUI SE SONT FAIT UN NOM PAR LE GÉNIE, LES TALENS, LES VERTUS, LES ERREURS, etc.

Par l'Abbé F. X. DE FELLER.

Seconde Édition, corrigée & beaucoup augmentée.

Convenientia cuique. Hor. 1. p.

TOME SIXIEME.

A AUSBOURG, CHEZ M. RIEGER, FILS, LIBRAIRE.
A LIEGE,
Chez Lemarié, dessous la Tour S. Lambert, et les principaux Libraires de l'Europe.

1793.
AVEC APPROBATION

LE *DICTIONNAIRE HISTORIQUE. L'abbé de Feller se montre dans cette importante publication un adversaire acharné des idées philosophiques. Liège, Bibliothèque Communale, Fonds Ulysse Capitaine (Photo Francis Niffle, Liège).*

son activité didactique et littéraire. Il vécut, enseigna et prêcha à Liège de 1771 à 1794 et il rédigea tout seul, après la dissolution de son ordre, le *Journal historique et littéraire* (Luxembourg 1774-88, Liège 1789-94), très apprécié aux Pays-Bas et en Allemagne. C'est à Liège aussi qu'il compila son fameux *Dictionnaire historique* (6 vol., 1781), qui devait s'opposer, dans son esprit, à l'influence pernicieuse de Pierre Bayle et de l'*Encyclopédie*. Les très nombreuses rééditions augmentées montrèrent qu'il avait vu juste, et qu'un vaste public attendait cette biographie universelle tout imprégnée d'orthodoxie, et aussi polémique à sa manière que le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire. Courtois et généreux dans sa vie privée, Feller réservait à ses écrits toute son âpreté d'Ardennais. Il fut un des adversaires les plus farouches, mais aussi les plus érudits, du 'philosophisme' français. Curieusement, il redoutait autant la nouvelle cosmologie présentée par la science, et c'est à Buffon qu'il réserva ses coups les plus durs (*Catéchisme philosophique*, sous le pseudonyme Flexier de Reval, 1773; *Examen critique de l'Histoire naturelle de M. de Buffon*, 1773; *Examen impartial des Époques de la Nature de M. de Buffon*, 1780 et 1792). Cet extraordinaire polygraphe, chassé de Liège par la Révolution, mourut à Ratisbonne où il s'était réfugié.

C'est un autre genre de polémique que mène le CHEVALIER DE LO-LOOZ (1730-1786), officier au service de la Suède, puis de la France, né au Pays de Liège, et qui se jette, après la guerre de Sept Ans, dans les controverses sur l'histoire militaire des anciens (*Recherches sur l'art militaire*, 1766; *Les militaires au-delà du Gange*, 1770; *Recherches d'antiquités militaires*, 1770, contre le colonel prussien Guischard; *Défense du chevalier de Follard*, 1776). Lassé de cette petite guerre de harcèlement, il donne alors dans le magnétisme, qu'il présente comme une vieille pratique chinoise dans de très curieuses *Recherches sur les influences solaires et lunaires...* (1788). Toutes ces œuvres ont été éditées à Paris, où Lo-Looz était allé se fixer après sa retraite.

Du côté de la fiction, la moisson n'est guère abondante, et on retiendra seulement pour leur intérêt historique *Les Soirées liégeoises, ou les délices du sentiment* (Liège, 1778) dues à un membre de la célèbre famille HORION. Ces contes moraux, d'une insupportable fadeur, sont calqués sur ceux de Marmontel et renchérissent encore sur leur optimisme niais (*L'amitié à l'épreuve de l'amour-propre, L'orgueilleuse corrigée, ou la famille heureuse; La vertu malheureuse est tôt ou tard récompensée*). On a, du même auteur, des *Matinées liégeoises, ou l'art de prendre le thé en s'amusant*, qui sont allées rejoindre les *Soirées* dans l'oubli.

LE *TROUBADOUR LIÉGEOIS*

La place fait malheureusement défaut pour

Prix, 6 liards de Liege.

19 Frimaire, an cinquième. | *Vendredi, 9 Décemb. 1796.*

TROUBADOUR LIÉGEOIS,
GAZETTE DU SOIR,
DE HENRI DELLOYE.

Jacobins, calotins, brûlez l'homme sincère
Qui fait vous braver tous, qui ne sauroit rien taire.
La vérité fait peur aux esprits de ce temps,
Qui tout blancs au-dehors sont tout noirs au-dedans.
Ils tremblent qu'un censeur, que le peuple encourage,
Ne vienne en ses écrits démasquer leur visage;
Et fouillant dans leurs moeurs, en toute liberté,
N'aille du fond du puits tirer la vérité.
Tous ces gras éperdus, au seul nom de satyre
Font d'abord le procès à quiconque ose rire;
Ce sont eux que l'on voit, d'un discours insensé,
Braire aux autorités que tout est renversé:
Au moindre bruit qui court qu'un *sumdre* menace
De jouer des brigands la trompeuse grimace,
Pour eux un Troubadour est un monstre odieux;
C'est offenser les loix, c'est s'attaquer aux cieux.
D'un faux patriotisme ils masquent leur foiblesse;
Chacun voit qu'en effet la vérité les blesse:
En vain d'un fiche orgueil, leur esprit revêtu,
Se couvre du manteau d'une austère vertu:
Leur cœur qui se connoît & qui fuit la lumière,
S'il se moque de Dieu, craint Tartuffe & Molière.

Le Tassoni a chanté l'*enlèvement d'un seau*, Pope une *boucle de cheveux*, Despréaux le *siège d'un lutrin*, Gresset la *mort d'un perroquet*, &c. Un jeune homme arrivé à Paris, voit nos fureurs, juge nos follies, & chante le *délire des jacobins.*

Le *Délire des jacobins* ou la *Jacobiniade* est donc un poëme héroi-comique en quatre chants & en vers, dans

UN EXEMPLE CARACTÉRISTIQUE DU *TROUBADOUR LIÉGEOIS (1796). Bruxelles, Bibliothèque Royale (Photo Bibliothèque Royale).*

évoquer ici comme il le faudrait la curieuse personnalité du Hutois Henri-Joseph Delloye, qui prend son surnom d'après la feuille qu'il publie à partir de 1795. Tour à tour pharmacien manqué, employé en Angleterre, comédien errant en France, il sera finalement détenu 'pour modérantisme' à la Révolution, dans la prison de Reims. Esprit satirique et frondeur, mais jovial et franc – le type même de la 'tiess' di hoïe' comme il se définit lui-même, Delloye ne se distingue pas par le brillant de son esprit mais par sa verve. Son bon sens l'attache indéfectiblement aux idées modérées que beaucoup de gens du Pays de Liège apprécient. On le poursuivra, on lui fera des procès: mais il réussira à faire vivre son *Troubadour,* curieux à plus d'un titre, jusqu'en 1809.

LA VIE INTELLECTUELLE À NAMUR ET À MONS

Ville de garnison où la population locale ne dépasse guère le chiffre de 14.000, Namur n'offre, au XVIII[e] siècle, que l'agrément d'une activité théâtrale assez intense. Alors qu'à Liège le théâtre est essentiellement wallon (Simon de Harlez et Hamal), celui de Namur est français (surtout avec Romagnesi), mais il comporte néanmoins quelques concessions à l'actualité locale (Armand et Gasparing, *Le Retour des Comédiens à Namur,* 1749 et *Les Etrennes d'Arlequin au public,* 1750; Klairwal, *Les fêtes namuroises, ou le combat des échassiers,* 1774; du même, *Fanny,* en 1775).
Nous devons à M[me] Thérèse Pisvin une excellente synthèse de la vie intellectuelle namuroise, dont les conclusions sont assez accablantes: le clergé ne lit guère, rares sont les nobles ayant une bibliothèque digne de ce nom, les quelques libraires (qui sont aussi papetiers et imprimeurs) diffusent de la littérature de dévotion ou des biographies édifiantes. En 1780, un élève du collège royal, A.-J. Barthélemy, sera poursuivi pour avoir osé écrire, dans un pamphlet à la manière de Boileau: 'Adieu, ville où l'esprit, où l'homme raisonnable sont toujours méprisés... Qui, de votre patrie, s'est jamais signalé, sinon par la folie?... de ce triste lieu, il vaut mieux me bannir. Adieu, Namur, adieu.' Ce n'est qu'aux foires de juillet qu'apparaissaient quelques livres d'esprit nouveau, mais la police s'empressait de saisir cette marchandise de contrebande, dont le pasteur de la garnison, J.-B. Briatte, estimait pourtant, en 1781, qu'on faisait à Namur une 'consommation considérable'. On peut se demander si c'est dans ces lectures interdites que le jeune Namurois P.-F.-J. Robert acquit les opinions qui allaient faire de lui le secrétaire de Danton et un des Conventionnels régicides. On n'a gardé de lui qu'une ode, *La Reconnaissance publique,* imprimée à Namur en 1787.

La situation n'est guère différente à Mons, où l'opéra, la pastorale et le théâtre jésuite doivent suffire à meubler les loisirs de la population. Un vicaire de Cuesmes, P.-F. Wattier, renoue avec la tradition populaire en composant à la fin du siècle des chansons comme

Quintin, ou le retour du jeune Dragon (où le conscrit parle français et la promise s'exprime en picard). Mais des curiosités plus 'philosophiques' couvent ici aussi, et un libraire se fera même incarcérer pour avoir exposé en 1768 une des œuvres les plus 'impies' de Voltaire. Mais rien de tout cela n'aboutira à une création littéraire digne de ce nom, ce qui illustre bien la différence de *tonus* intellectuel, à cette époque, entre Liège et les Pays-Bas méridionaux. Dans cette somnolence provinciale, l'œuvre du prince de Ligne apparaît donc comme une exception aussi brillante qu'isolée.

UN ARISTOCRATE DES LETTRES: LE PRINCE DE LIGNE

Par l'ampleur de son œuvre, par l'éclat de sa personnalité, le prince de Ligne est généralement tenu pour notre seul écrivain notable du XVIII[e] siècle. Nous avons vu que ce jugement est un peu excessif, mais il n'en reste pas moins que le prince aura été, en ce siècle cosmopolite, le seul auteur de chez nous qui ait connu une renommée européenne. Encore faut-il faire ici le départ entre l'homme et l'œuvre, le prestige de l'un ayant parfois obnubilé la seconde, qui mit longtemps à s'imposer.

Issu d'une des familles les plus anciennes de nos provinces, CHARLES-JOSEPH, PRINCE DE LIGNE, D'AMBLISE ET DU SAINT-EMPIRE, appartenait par ses imposants quartiers de noblesse à cette internationale européenne des élites qui a conféré au siècle des lumières un des aspects les plus singuliers de sa physionomie. Né à Bruxelles, le 23 mai 1735, il voit se succéder auprès de lui une kyrielle de précepteurs aux qualifications douteuses: abbés libertins, jésuites en disponibilité, militaires et petits-maîtres, et même un bon curé de campagne, le seul d'entre eux qui crût en Dieu. Son père, Claude-Lamoral II, feld-maréchal d'Autriche, caractère impérieux et altier, ne se souciait guère de l'éducation d'un fils en qui il ne se reconnaissait pas. Sa seule passion, en dehors des armes, était l'aménagement des jardins et il avait dépensé des millions pour faire de Belœil et de son entourage un petit Versailles hennuyer, Il n'eut jamais, avec son fils, que des rapports cérémonieux et distants: 'Mon père ne m'aimait pas', écrira le prince dans les *Fragments de l'histoire de ma vie;* 'je ne sais pourquoi, car nous ne nous connaissions pas. Ce n'était pas la mode alors d'être bon père ni bon mari.' La jeunesse de celui que Goethe appellera 'l'homme le plus gai de son siècle' fut donc passablement morose,d'autant qu'il perdit sa mère à l'âge de quatre ans. 'Elle mourut', nous confie-t-il, 'en grand vertugadin, tant mon père aimait les cérémonies et l'air de dignité'. Son adolescence sera cependant éclairée par deux passions: celle du théâtre d'abord, à laquelle il restera fidèle à la fois comme auteur et comme amant, celle des armes ensuite. Un portrait conservé à Belœil nous montre le garçonnet en uniforme d'officier des hussards et portant bravement un fusil aussi grand que lui. Il rêve, à quinze ans, de s'enfuir de la maison pour y rentrer un

PORTRAIT ANONYME DU PRINCE DE LIGNE ENFANT. *Devant le château de Belœil et ses beaux jardins, le garçonnet porte l'uniforme d'officier autrichien, carrière à laquelle il était destiné (Photo Verhoutstraeten, Bruxelles).*



jour couvert de gloire. Quand il a seize ans, son père le présente officiellement à la cour de Vienne, et l'adolescent découvre en passant les agréments et le tumulte de la vie parisienne. L'année suivante (1752), son père estime que sa formation est achevée et le fait entrer comme enseigne dans le régiment dont il était colonel propriétaire. Le jeune homme y découvrira la camaraderie, le jeu, les brèves aventures sentimentales, mais non les actions d'éclat dont il avait rêvé. En 1755, on le fiance d'autorité à une princesse de Liechtenstein, qui avait quatorze ans, et qu'il voyait pour la première fois; mais comment s'en serait-il ému, puisque tels étaient les usages dans le monde auquel il appartenait? Peu après, le mariage le libère de la lourde tutelle paternelle et lui ouvre une brillante situation dans le monde. Il fréquente la cour 'agréable, polissonne, buvante, déjeunante et chassante' de Charles de Lorraine, lorsqu'éclate la guerre de Sept Ans qui lui fournit enfin des occasions de s'illustrer: à Hochkirch, il est fait colonel sur le champ de bataille, ce qui inspire à son père de sarcastiques compliments. Son exubérance empêche toujours qu'on le prenne tout à fait au sérieux. Du moins sa réputation d'aisance mondaine et d'esprit lui vaut-elle de flatteuses missions, dont l'une, au printemps 1759, auprès de la cour de Versailles. Il en garde une impression de morosité et d'ennui, qu'il s'empresse d'aller corriger par la fréquentation des salons parisiens, dont il devient rapidement la coqueluche, au prix de dépenses fastueuses qui suscitent la fureur de son père. Sa réputation de bel-esprit et de séducteur le suivra jusque dans la vieillesse, au grand dam de ses ambitions militaires.

Familier des cours et des salons, il l'est aussi des écrivains de son époque, car cet homme du monde a le goût et le respect des lettres. Il fait la conquête de Voltaire à Ferney, réussit à amadouer Jean-Jacques Rousseau dans son grenier de la rue Plâtrière, tout en continuant à rencontrer 'philosophes' et 'encyclopédistes' et tout en accumulant, sans en faire état, les manuscrits de ses propres essais littéraires.

Lorsqu'il n'est pas à Vienne ou à Paris, il se détend à Belœil, et plus volontiers encore dans sa petite résidence de Baudour, où il réunit autour de lui un petit cénacle de beaux-esprits, dont l'animateur est son secrétaire Sauveur Legros, tout acquis aux idées nouvelles du siècle. On y verra Grétry et Jacques Delille, qui remerciera son hôte en chantant dans *Les Jardins* la splendeur du domaine de Belœil. Et comme pareil cercle ne se conçoit pas sans hôtesse, le prince y installe Angélique d'Hannetaire, fille du directeur du théâtre de la Monnaie, qui sera à la fois sa compagne et l'intendante de ses menus plaisirs.

La faveur de Vienne lui vaut d'accompagner en mission le futur Joseph II et de rencontrer à Neustadt le prestigieux roi de Prusse, Frédéric II, qu'il admire sans pouvoir l'aimer, mais qui lui paraît la plus forte personnalité du siècle. Marie-Thérèse l'envoie auprès de la jeune dauphine Marie-Antoinette, mais les gamineries et les fredaines du fougueux quadragénaire incitent bientôt l'Impératrice à se défier de ce mentor un peu trop léger.
Le mariage de son fils Charles avec une princesse polonaise, Hélène Massalska (1779), ouvre au prince de nouvelles perspectives en Europe orientale: l'échec de cette union l'affectera beaucoup, plus tard, mais son entrée dans la haute société polonaise et russe, est, au départ, un succès fulgurant. Un oncle d'Hélène conçoit le projet rocambolesque et farfelu de le faire élire à la royauté par la Diète. Qu'importe si la manœuvre avorte, Charles-Joseph est devenu entre-temps la vedette et l'amuseur en titre de la cour de Russie, à Tsarskoïe-Selo, puis lors de la mémorable descente du Dniepr, somptueusement orchestrée par Potemkine. Dans le grand jeu politique et militaire qui se trame entre la Russie, l'Autriche, la France et la Prusse, le prince croit avoir trouvé un champ rêvé pour ses ambitions de 'jockey diplomatique'. Il n'a pas compris, dans son espièglerie candide, que Catherine II se servait de lui comme elle s'était servie naguère de Voltaire, puis de Diderot.
Il campait en Tauride, près des domaines

Ce qui peut faire le plus
croire à l'immortalité de
l'ame, C'est l'injustice du
Sort. Comment cet être
admirable qui a fait de si
belles choses, pourroit-il être
si habile, si universel, si
grand sans être juste? et
comment le seroit-il? si
tant de pauvres gens malades
estropiés n'ont pas quelqu'autre
état à esperer. il se peut
tres bien que la Condition

PAGE MANUSCRITE DE *MES ÉCARTS*. *Dans la colonne de droite, un secrétaire calligraphie le texte dicté. Dans celle de gauche, réflexions personnelles. L'incrédulité donne lieu à de piquantes réflexions: 'Il y a de quoi dégoûter de l'incrédulité depuis que tout le monde s'en mêle. J'ai un valet athée, deux ou trois valets déistes dans mon antichambre...'. Belœil, Archives du Château (Photo Verhoutstraeten, Bruxelles).*

récemment conquis sur les Turcs dont la fastueuse générosité de la tzarine l'avait fait propriétaire, lorsque lui parvint la nouvelle de la subversion dans les Pays-Bas. Ses sympathies pour le parti 'patriote' lui aliénèrent, en dépit de ses dénégations, le crédit dont il jouissait à Vienne. Peu de temps après, la Révolution française allait définitivement ébranler sa fortune, et faire de lui un émigré aux ressources fort compromises. La mort de son fils Charles, tué en Argonne dans l'armée des coalisés, achève de donner à sa vieillesse une touche de désenchantement et de grisaille. Mais Ligne est homme du XVIIIe siècle, et il se refuse aux langueurs et aux désespoirs romantiques. Installé à Vienne dans une modeste maison de la Mölkerbastei, qu'il appelle ironiquement son 'bâton de perroquet', il impose à ses visiteurs l'image du dernier témoin de l'époque de la 'douceur de vivre', il fascine les diplomates du congrès de Vienne et charme Madame de Staël, qui contribuera plus que quiconque à sa renommée littéraire en opérant un choix habile dans les 34 volumes de l'indigeste édition de Dresde. Singulier paradoxe que la transformation de cet aristocrate passionné de gloire militaire en un écrivain professionnel figé dans une image déjà stéréotypée du temps de Marie-Antoinette. Lui-même s'y refusait, ne se voulant pas l'amuseur du parterre de rois réunis en congrès, mais les événements furent plus forts que sa volonté. Il

allait devenir octogénaire lorsqu'il mourut, le 13 décembre 1814, et ses obsèques furent un peu le symbole d'une certaine Europe dont la Révolution avait marqué la fin.

Le prince de Ligne aurait rougi de savoir qu'il entrerait dans l'histoire en qualité d'écrivain, et non de feld-maréchal. Il ne concevait la littérature que comme une activité secondaire, comme un divertissement. Libre aux roturiers de vivre de leur plume, de négocier des contrats, de traiter avec les libraires: un prince d'Empire se doit de pratiquer l'écriture comme un jeu, et le secret de son style, comme celui de son art de vivre, peut se résumer en un seul mot: la désinvolture.
Sa gravité, Ligne la réserve aux œuvres dont il attend le plus, où il s'occupe de ce qui lui paraît l'objet primordial de sa vie. On aura deviné qu'il s'agit de ses traités militaires, véritables manuels de logistique et de tactique (*Préjugés militaires,* par un officier autrichien; *Fantaisies militaires,* etc.), qui ne sont plus, aujourd'hui, qu'une curiosité historique, mais qui représentent presque la moitié de son œuvre littéraire.
Le véritable prince de Ligne est ailleurs, et de préférence dans les genres décousus, peu structurés, où son humour, son esprit, sa verve, son goût de la formule peuvent librement s'exprimer. Une partie de cette œuvre relève du théâtre de société, ce genre mineur où le dix-huitième finissant a donné forme à ses rêves d'une grâce un peu apprêtée. Le théâtre fut, pour lui comme pour ses contemporains, une véritable passion et c'est par des *Lettres à Eugénie sur les spectacles* qu'il avait fait, en 1774, ses débuts en littérature.

Sa personnalité originale se dégage pourtant plus nettement dans des genres moins convenus. On ne sait trop où il faudrait classer le *Coup d'œil sur Belœil et sur une grande partie des jardins de l'Europe* (1786, version augmentée de l'édition de 1781), sinon dans la vaste production 'hortomane' engendrée par le succès prodigieux du poème de l'abbé Delille sur *Les Jardins.* Ce qui pourrait n'être qu'une



LE PRINCE CHARLES-JOSEPH DE LIGNE. *Ce portrait illustre à merveille l'écrivain aristocrate de* Mes Écarts *et celui du* Règne du grand Selrahgencil *(anagramme de Charles, Ligne) qui tient de l'Utopie et de l'abbaye de Thélème. Miniature anonyme du XIXe siècle. Collection Prince Albert de Ligne.*



LE PRINCE CHARLES-JOSEPH DE LIGNE. *Portrait-médaillon par Jean-Baptiste Isabey. Probablement vers 1786-1789. Belœil, Collection du Prince de Ligne.*

sèche nomenclature se transforme, sous la plume du prince, en une série de digressions, de considérations philosophiques, de réflexions sur la psychologie des nations, chaque pays se révélant un peu dans sa manière de concevoir les jardins: climat virgilien de la Provence, richesse un peu ostentatoire en Hollande, grandeur et extravagance en Russie, singularité des Chinois, sens des volumes chez les Italiens, goût du joli chez les Anglais et du beau chez les Français. Ligne a le sens des harmonies de couleurs, il joue de la palette florale en artiste visuel, mais il aime aussi une nature moins disciplinée, celle qu'il trouve au Moulin-joli, dans le parc réalisé par Watelet: 'ce n'est qu'aux champs qu'on peut se trouver... asseyez-vous entre les bras d'un saule, sur le bord de la rivière. Lisez, voyez et pleurez, ce ne sera pas de tristesse, mais d'une sensibilité délicieuse. Le tableau de votre âme viendra s'offrir à vous... Méditez avec le sage, soupirez avec l'amant, et bénissez M. Watelet'. Oui, *se trouver soi-même,* tel est bien en définitive le véritable propos de l'œuvre littéraire du prince: aussi a-t-il horreur de l'ostentation et de la grandiloquence ('Le grand et la grandeur m'ennuient', dit-il en parlant de Le Nôtre). Sans donner dans la sensiblerie larmoyante et dans les états d'âme verbeux de son époque, qui est celle de Baculard d'Arnaud et de Bernardin de Saint-Pierre, il ne cache pas son attirance vers la fantaisie, l'irrégulier, le 'désordre charmant', tout en réprouvant fortement ce qu'il appelle les 'bizarreries' de la mode primitiviste et du goût pour le barbare qui triomphent alors en Angleterre.

Mieux encore que des fantaisies horticoles, la recherche du *moi* s'accommode idéalement des formes littéraires analytiques mises au point par le XVIIIe siècle: portraits, maximes, aphorismes, où il peut pratiquer ce 'style causé' qui plaira tant à Mme de Staël. *Mes écarts, ou ma tête en liberté* reste peut-être son chef-d'œuvre, celle de ses œuvres en tout cas où s'exprime le mieux sa nature changeante, primesautière, désinvolte. Dans le désordre des réflexions et des considérations morales, Ligne peut s'exprimer tout entier, passant de l'amère lucidité à la nonchalance amusée, du cynisme à la grâce. Les maximes de l'âge classique lui semblent trop travaillées, trop soucieuses d'étonner, 'un petit scintillement qui éblouit sans éclairer'. Il se refuse, pour sa part, à généraliser et se contente du rôle de l'observateur détaché. 'Faire l'histoire du cœur', tel est l'unique objet qu'il se propose. Et s'il généralise, c'est pour contester toute prétention au dogmatisme: 'Toute notre vie se passe, comme mon livre, d'erreurs en erreurs'. De son livre, il dira: 'Il est gai, il est noir, il est léger, il est pesant, creux peut-être plutôt que profond, neuf et commun, clair et obscur, consolant et décevant'. Sa sagesse est bien désenchantée, en effet: 'Il faut, pour être impartial, bien de l'argent dans sa poche', 'Le monde est une guerre perpétuelle...', 'Que l'homme est méchant et cruel!... Nous sommes toujours opprimants ou opprimés', 'En amour, il n'y a que les commencements qui soient charmants...'. Il excelle aussi dans les portraits, où son sens du détail et de la différence fait merveille et on peut dire que peu d'écrivains ont aussi bien jugé et croqué leurs grands contemporains, qu'il s'agisse ici de Frédéric II, de Joseph II, du prince de Conti, ou du maréchal Laudon. On comprend que les Goncourt, qu'un Barbey d'Aurevilly aient reconnu en lui un écrivain d'une haute et singulière qualité.

Peintre des autres, Ligne est aussi et surtout le peintre de lui-même. Il lui arrive de se rêver, en jouant à son jeu favori des 'si': 'Si j'étais le Grand Turc', ou 'si j'étais roi', et de faire ainsi affleurer sa personnalité secrète de penseur très sérieux, réformateur un peu 'physiocrate', administrateur et urbaniste. A d'autres moments, la lettre lui fournit le prétexte délicieux de la confidence et de l'épanchement, car Ligne sait être personnel sans étaler son moi, comme il sait être léger sans futilité. Ses lettres sont le prolongement naturel de sa conversation, pétillante et spirituelle, un jeu de société non dépourvu de coquetterie, mais qui débouche très vite sur sa personnalité intime. Peu de

textes du XVIII[e] siècle, si ce n'est les lettres de Diderot à Sophie Volland, vont aussi loin dans le dévoilement que les lettres à la marquise de Coigny, et surtout la cinquième, écrite de Parthenizza: 'Je jouis enfin de moi-même. Je me demande où je suis, et par quel hasard je m'y trouve..., je juge le monde, et le considère comme les ombres chinoises... pour rentrer encore en moi-même; je pleure sans être triste'.

Ligne résiste pourtant à la douce volupté des larmes, à la diffusion de son moi. Il sait jusqu'où il peut aller dans ce jeu délicat, et la nuit, loin de favoriser ses rêveries, tend plutôt à les dissiper: 'Déjà les voiles de la nuit commencent à la brunir... je ramasse mes esprits qui avaient été si épars sur la lanterne magique de ma vie'. La libre méditation sur les caprices du destin, sur les ombres du passé, sur le spectacle exotique s'achève, en toute lucidité, sur cette image déjà proustienne.
C'est dans de tels textes, dans les libres propos de son autobiographie (*Fragments de l'histoire de ma vie*), dans le désordre de *Mes écarts*, dans le décousu de la correspondance que cet humaniste de l'âge des 'lumières' se révèle à nous dans son incomparable vérité, mieux que dans les romans épistolaires de sa vieillesse, mieux même que dans les charmants *Contes immoraux* qui sont un peu l'histoire de son propre cœur volage.

Dans le panorama si riche, si chatoyant de l'Europe française des lumières, cet écrivain cosmopolite qui s'accordait six patries, mais leur préférait encore son 'état d'étranger partout', ce charmeur si proche de Casanova (qui fut son ami), ce stratège manqué qui se mua finalement en homme de lettres, le prince de Ligne survivra par la perfection de quelques pages, par l'authenticité de sa quête intérieure, par la lucidité sans amertume de son regard. La Wallonie lui doit d'avoir eu, dans le vaste tableau littéraire du XVIII[e] siècle, une place qu'il n'attendait pas, mais qui reste une place de choix. M[me] de Staël a pu écrire à son propos: 'On dirait que la civilisation s'est arrêtée en lui, à ce point où les nations ne restent jamais, lorsque toutes les formes rudes sont adoucies'.

Roland MORTIER

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

La bibliographie, qui ne prétend pas être exhaustive, est rangée d'après les différentes matières envisagées.

Sur la situation générale, voir notre chapitre *L'influence philosophique* (L. IV,1) dans l'*Histoire illustrée des lettres françaises en Belgique*, sous la direction de G. CHARLIER et J. HANSE, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1958, pp. 213-220 (avec bibliographie), ainsi que les mémoires académiques de J. KUNTZIGER, *Essai historique sur la propagande des encyclopédistes français en Belgique dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle* et H. FRANCOTTE, *Essai historique sur la propagande des encyclopédistes français dans la Principauté de Liège*, Bruxelles, 1880.

Sur Walef, voir J. PETIT DE THOZEE, *Le poète liégeois H. de Walef*, Liège, 1907; H. HELBIG, *Le baron B.-H. de Walef*, dans *Annuaire de la Société d'Émulation de Liège*, 1863, pp. 65-94; M. DELCROIX, *Le Baron de Walef*: un *Wallon face au soleil*, dans revue *Marseille*, 1975, n° 401, pp. 35-39 (complément de bibliographie).

Sur l'imprimerie et la presse périodique, voir notamment TH. GOBERT, *L'imprimerie à Liège sous l'Ancien Régime*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 1922, t. XLVII, pp. 15-128; J. STIENNON, *Une dynastie d'éditeurs-imprimeurs liégeois, les Desoer*, dans *La Vie Wallonne*, t. XXIV, 1950, pp. 157-185.

Sur le *Journal Encyclopédique*, voir: G. CHARLIER et R. MORTIER, *le J.E. (1756-1793)*, Bruxelles, 1952; R.-F. BIRN, *P. Rousseau and the philosophes of Bouillon*, dans *Studies on Voltaire and the 18th century*, t. XXIX, Genève, 1964; W. SCHROEDER, *Zur Geschichte des J.E.*,

dans *Neue Beiträge zur Literatur der Aufklärung*, Berlin, 1964, pp. 259-276 et 419-451.

Sur Velbruck: G. DE FROIDCOURT, *Fr.-Ch. comte de Velbruck, prince-évêque de Liège, franc-maçon*, Liège, 1936. Avec bibliographie importante.

Sur la franc-maçonnerie, voir P. DUCHAINE, *La franc-maçonnerie belge au XVIIIe siècle*, Bruxelles, 1911; B. VAN DER SCHELDEN, *La franc-maçonnerie belge sous le régime autrichien*, (1721-1794), Louvain, 1923; W. DWELSHAUVERS-DERY: *Histoire de la franc-maçonnerie à Liège avant 1830*, Bruxelles, 1879.

Sur la 'Société d'Emulation', voir supra, G. DE FROIDCOURT, *op. cit., et* E. DRESSE DE LÉBIOLES, *Quelques notes historiques sur la Société d'Emulation sous l'Ancien Régime (1779-1789)*, Liège, s.d.

Sur l'affaire Bassenge, voir M.-L. POLAIN. *L'abbé Raynal et Bassenge*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 1854, t. II, pp. 287-297, et *Annales de la Société d'Emulation*, 1856, pp. 181 et sv.; G. DE FROIDCOURT, *L'abbé Raynal au Pays de Liège* (1781), Liège, 1946; D. DROIXHE, *Quatre poèmes wallons sur l'affaire Bassenge-Raynal* (1781), dans *Annuaire d'histoire liégeoise*, t. XIV, n° 38, 1973, pp. 103-128.

Sur la poésie à Liège, voir DE THEUX DE MONTJARDIN, *Bibliographie liégeoise*, Bruges, 1885; *Les loisirs de trois amis* (Reynier, Bassenge, Henkart), Liège, s.d. (1822); E. HENAUX, *Galerie des poètes liégeois*, t. I.: *Reynier*, Liège, 1843; L. LOHEST, *Trois poètes liégeois*, Bruxelles, s.d.;*Glanes poétiques liégeoises*, Liège, 1884.

Sur Defrance, voir notamment TH. GOBERT, *Autobiographie d'un peintre liégeois*, Liège, 1906 (l'édition du texte devrait être refaite).

Sur Grétry, cf. J. BRUYR, *Grétry*, Paris, 1931, et S. CLERCX, *Grétry*, Bruxelles, 1944 (avec excellente bibliographie); GEORGES DE FROIDCOURT, *Quarante-trois lettres inédites de Grétry à Alexandre Rousselin* dans *La Vie Wallonne*, t. XVI et XVII.

Sur la prose de combat et de fiction, voir la copieuse notice sur F.-X. de Feller par A. SPRUNCK, dans la *Biographie nationale du pays de Luxembourg*, t. I, 1947, pp. 123-254.

Sur Lo-Looz, voir BECDELIÈVRE, *Biographie liégeoise*, 1837, t. II, pp. 487 et sv. et P. BERGMANS, dans *Biographie nationale*, t. XII, pp. 324-325.

Sur la vie intellectuelle à Namur et à Mons, voir la thèse de THÉRÈSE PISVIN, *La vie intellectuelle à Namur sous le régime autrichien*, Louvain, 1963; H. ROUSSELLE, *Annales de l'imprimerie à Mons*, 1858; M.-A. ARNOULD, *Documents inédits pour servir à l'histoire littéraire montoise*, dans *Annales du Cercle archéologique de Mons*, Gembloux, 1947, pp. 251-274.

Sur le prince de Ligne, voir notre chapitre dans *Histoire illustrée des Lettres françaises de Belgique*, pp. 221-232 (avec bibliographie antérieure à 1955). On y ajoutera: A. MOR, *Le prince de Ligne, prosateur*, dans *Lettres romanes*, Louvain, 1955, pp. 15-37; H. WALBRÖHL, *Der Fürst von Ligne. Leben und Werk*, Genève, 1965; S. DEROISIN, *Le prince de Ligne*, Bruxelles, 1965.



LA FONTEYNE POUHON EN 1612. *Collection Ivan Dethier, Spa.*

LE MARCHÉ DE SPA EN 1612, PAR JEAN BRUEGEL. *Photo Fondation Custodia, Paris. Collection Ivan Dethier, Spa.*

Spa, rendez-vous de l'Europe

Cette destinée ne peut que surprendre lorsque l'on songe aux origines lointaines de ce lieu niché dans la grande forêt d'Ardenne ainsi que l'atteste l'étymologie du nom, *espau* (espace). Et dire que Spa est devenu nom commun en Grande-Bretagne et aux États-Unis (un 'spa') où il désigne une station de thermalisme et de délassement!

Il n'est donc pas inutile de justifier le choix du titre en rappelant brièvement l'histoire de ce lieu privilégié.

Les origines de Spa. Cette histoire commence en 1326, date à laquelle un maître de forge, appelé Collin Leloup, dont le fourneau était situé au pied de la Heid Brédar, remarqua le soulagement que les sources spadoises apportaient à la santé de ceux qui buvaient de leurs eaux. En homme avisé, il acheta douze bonniers de forêt touchant à la fontaine du 'pouhon' (terme wallon désignant l'endroit où l'on puise). Il défricha deux bonniers de cette terre, y bâtit une auberge et y reçut les voyageurs. Il avait inventé Spa, le futur café de l'Europe.

D'autres habitations se construisirent autour du Pouhon: cette partie du faubourg constitua le *nouveau Spa*. On distingua la partie ancienne par la dénomination de *vieux Spa*, qui lui est restée de nos jours.

L'ère brillante du XVIe siècle. Durant le XVe siècle, Spa n'apparaît pratiquement pas dans l'histoire. Mais, avec le XVIe siècle, Spa entre dans une ère nouvelle et brillante. Bien des causes, là comme ailleurs, y ont contribué: la connaissance des eaux minérales du point de vue médicinal acquiert peu à peu la renommée par une succession incomparable d'écrits. Les hommes de la Renaissance, imitant les Grecs et les Romains, ont appris de ceux-ci à apprécier les hautes vertus thérapeutiques des sources carbo-gazeuses et les remettent en vogue. Les premiers traités spéciaux, de Bruhezen en 1555, du médecin du prince-évêque de Liège, Gilbert Lymborgh, en 1559, de Besançon en 1577, de Philippe Gherinx en 1578, de Th. de Rye en 1592 décrivent les fontaines, les étudient et indiquent leur nature et leurs qualités. À leur suite, les médecins étrangers les citent et les préconisent. Des écrivains, des géographes, des voyageurs en parlent aussi avec avantage et leurs propos atteignent jusqu'à l'Italie.

Tout cela fit que, en 1599, le petit bourg naissant avait pris une certaine importance: on peut s'en faire une idée en examinant la vue de Spa, de Gilles Pierriers, insérée dans l'ouvrage de Gilbert Lymborgh. Cette vue, avec son complément, retrouvé en 1945, est la plus ancienne que nous connaissions. On peut y dénombrer quelque soixante-dix maisons et cabanes pour le nouveau Spa, et une cinquantaine pour le vieux Spa.

C'est aussi dans le traité de Gilbert Lymborgh que l'on trouve certaines explications fantaisistes de deux mots-clés spadois: 'pouhon' et 'Bobelin'. Parlant d'une source et des étrangers, l'auteur écrit: 'Les habitants d'icelle forest l'appellent Boulon (Pouhon) à cause des bouillons qui sourdent avec grande bruit; et appellent les étrangers qui boivent de cette eau d'un vocable assez estrange, à savoir Boullins et Boublins (Bobelins)'. En réalité, 'pouhon' est un mot wallon qui signifie 'endroit où l'on puise', d'où 'source d'eau minérale'; quant à 'Bobelin', l'expression est des plus savoureuses. Mot wallon lui aussi, 'boublin', qui correspond à l'ancien français 'bobelin', veut dire 'sot, stupide'. Comme l'a rappelé le philologue Jean Haust dans son *Dictionnaire liégeois*, on appelait 'bobelins' en

dialecte, très familièrement, et fort irrespectueusement, les étrangers qui venaient prendre les eaux. Leurs accoutrements et leurs manières devaient, en effet, paraître bizarres aux bonnes gens du pays. Peu à peu, le terme s'est ennobli et n'a plus désigné que ce que nous appelons les 'curistes'.
Au reste, la vogue de Spa avait une autre raison que les vertus curatives des ses eaux. Les guerres de religion avaient obligé bien des personnes de condition, converties aux idées nouvelles, à quitter les territoires des rois de France et d'Espagne pour chercher refuge chez les princes d'Outre-Rhin. Or, Spa était à proximité du pays rhénan et les princes-évêques manifestaient à l'égard des Bobelins une grande tolérance. Au palais épiscopal, on n'ignorait pas qu'il y eût à Spa un bon nombre de familles protestantes: un mandement de 1585 se borne à interdire aux Spadois de se laisser gagner par la propagande que pourraient faire certains réformés. On tolère, par conséquent, la présence de ces derniers à Spa qui devient, en ce temps troublé, un havre de paix pour bien des gens. Fait remarquable: cette trêve sera respectée pendant tout l'Ancien Régime; c'est elle aussi qui imposa l'abandon de l'épée aux gentilshommes aussitôt leur arrivée à Spa. On comprend, dès lors, pourquoi le petit bourg connut une telle popularité. Un folklore particulier naquit et il se traduisit par la décoration de cannes et de coffrets décorés, ancêtres des célèbres 'boîtes de Spa', et par l'apposition, sur la façade des hôtels où ils étaient descendus, des armoiries des princes et seigneurs qui allaient prendre les eaux.
Montaigne, venu à Spa en 1580, est le premier qui nous ait révélé cette coutume. Il ajoute: 'En gens désœuvrés, nous allâmes le long de la rue regarder les armoiries qui sont sur les façades des grandes auberges. Cet amusement nous donna quelque plaisir en nous fournissant des sujets de conversation sur les personnes illustres dont nous voyions les noms et les armes, avec la date de leurs voyages en ce lieu'. Et l'écrivain de citer la reine Margot, la duchesse de Montpensier, Henri III, roi de France et de Pologne, Alexandre Farnèse, duc de Parme, Charles II, roi d'Angleterre, le roi de Danemark, le grand duc de Toscane.
Les armoiries devinrent peu à peu de véritables enseignes, parce qu'elles servaient à distinguer entre elles les maisons qui n'avaient pas d'autres signes pour se différencier. De là, évidemment, ces enseignes qui subsistèrent: *Aux Armes de France, Aux Armes d'Angleterre, Au Roi de Pologne.*

Le séjour des têtes couronnées. Gustave III de Suède, en 1780, l'empereur Joseph II, l'année suivante, le futur Charles X en 1783, la reine de Westphalie en 1809, la reine Hortense en 1810; en 1817 le roi des Pays-Bas, en 1818 l'empereur Alexandre, le roi de Prusse, le duc de Wellington — et bien d'autres: la liste est longue des têtes couronnées et illustres qui prirent le chemin de Spa.
Cependant, leur présence est, en quelque sorte, éclipsée par la visite du tzar Pierre le Grand, en juin 1717, qui marque, dans les annales de Spa, une époque à jamais mémorable.
Le séjour du tzar, sa guérison, les éloges publics qu'il donna des fontaines minérales eurent un tel retentissement qu'ils exercèrent une grande influence sur la prospérité du bourg. Chacun fut frappé d'admiration en apprenant que ces eaux venaient de conserver 'des jours précieux à toute l'Europe'. Dès lors, elles prirent un remarquable ascendant sur leurs rivales; chaque année fut pour elles un nouveau triomphe et si Voltaire a pu dire: 'On doit tout en Russie à Pierre le Grand', nous pouvons affirmer qu'à Spa on doit beaucoup au tzar.
Voici le détail de son séjour et l'emploi de son temps:
Le 25 juin, après les réceptions au palais de Liège, le tzar parcourut la ville, visita la cathédrale et les principales églises. Le lendemain de grand matin, il alla visiter plusieurs houillères des environs puis partit pour Spa, accompagné de sa suite, du chanoine de La Naye, du régiment des gardes de Son Altesse et d'un corps de fantassins liégeois



LA FONTAINE DE GÉRONSTÈRE. *Gravure n° 6 des 'Amusemens de Spa' de 1734.*

qu'il retint pendant tout son séjour aux eaux. Aussitôt arrivé à Spa, il exige d'y être traité comme un *Bobelin* ordinaire. Mais en même temps et d'ailleurs sans succès, il prétend être défrayé.

Chaque matin, il se rend à la source de Géronstère en voiture à deux chevaux qu'il conduit lui-même, et il en revient à pied. Il s'est fait monter une tente et y passe ses journées en bras de chemise, sans cravate, coiffé d'un bonnet de coton blanc, mangeant du fromage de Limbourg ou jouant aux échecs avec son fou d'Acosta.

Toujours intéressés et curieux, les gens de sa suite achètent une quantité prodigieuse d'objets en bois de Spa dans les boutiques qui n'ouvrent que pendant la saison.

Un certain M. Jean Lefranc ayant souhaité être consul de Moscovie, Pierre II y consent et décide de créer partout des postes consulaires.

Le tzar quitta Spa le 25 juillet afin de rejoindre Catherine en Hollande.

Avant de partir il voulut laisser à cette ville un souvenir qui pût rappeler aux Bobelins le bon effet qu'il avait ressenti par l'usage des eaux de la localité. Il ordonna qu'une inscription fut gravée sur le marbre pour signaler son séjour à Spa et, à la demande des magistrats, il fit délivrer par son premier médecin Areskin un certificat, constatant sa guérison. En voici les termes:

Attestation de M. Areskin, premier médecin de sa majesté Czarienne

Je sousigné, conseiller privé et premier médecin de Sa Majesté l'Empereur de Russie, atteste que Sa Majesté ayant une grande perte d'appétit par la relaxation des fibres de l'estomac, avec enflement des jambes, des coliques bilieuses de temps en temps, et le visage fort décoloré, s'est rendu à Spa pour y boire les eaux minérales. Je suis témoin des avantages qu'Elle en a retirés, se portant mieux de jour à autre: ayant pris la peine lui-même de se transporter à la Géronstère, éloignée de trois quarts de lieue de la ville, sachant fort bien que ces eaux profitent incomparablement plus que lorsqu'elles sont transportées. Enfin quoique sa Majesté ait bu d'autres eaux en différents endroits, Elle n'en a pas trouvé de meilleures ou qui ont eu un si grand effet pour sa maladie, que les dites eaux de Spa.

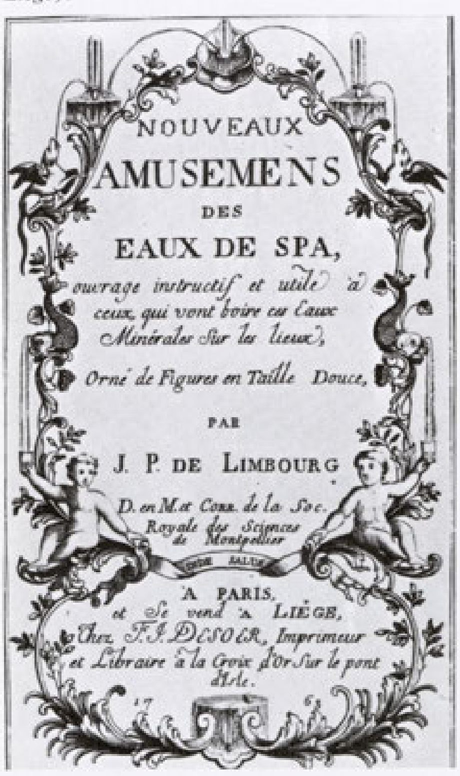
Donné à Spa ce vingt quatrième juillet mil sept cent dix sept.

R. ARESKIN



CARTEL EN BOIS DE SPA – SIGNÉ H. CARTON À LIÈGE. *Régence liégeoise. Musée de la ville d'eaux, Spa.*

PAGE DE TITRE DES NOUVEAUX AMUSEMENS DE SPA CHEZ DESOER. *Titre gravé de Jean-Pierre Dreppe (1763). Liège, Bibliothèque de l'Université (Photos Francis Niffle, Liège).*



NOUVEAUX
AMUSEMENS
DES
EAUX DE SPA,
ouvrage instructif et utile à ceux, qui vont boire ces Eaux Minérales sur les lieux,
Orné de Figures en Taille Douce,
PAR
J. P. DE LIMBOURG
D. en M. et Corr. de la Soc. Royale des Sciences de Montpellier

A PARIS,
et se vend à LIÈGE,
Chez F. J. DESOER, Imprimeur et Libraire à la Croix d'Or sur le pont d'Isle.
17 63

Les amusements de Spa au XVIIIe siècle. La vie des Bobelins au XVIIIe siècle est donnée en détails dans les *Amusemens de Spa* de 1734 et elle est reprise avec des modifications par le médecin Jean Philippe de Limbourg dans son ouvrage intitulé *Nouveaux Amusemens des Eaux de Spa,* édité chez F.-J. Desoer en 1763, ainsi que dans la seconde édition de 1782-1783 intitulée *Les Amusemens de Spa,* éditée à Amsterdam chez les Libraires associés.

Dans la 'Préface sur la nature de ces Amusemens', de Limbourg écrit: 'Spa est le rendez-vous général des Nations de l'Europe, que la belle saison y rassemble, chaque année, autant par l'attrait du plaisir que par le motif de la santé. Ces deux objets partagent toute l'attention et la vie de Spa. De là deux genres de curieux s'intéressent à la connaissance de ce lieu célèbre. Les uns aiment à s'instruire de ce qu'il offre d'utile à la santé. Les autres ne se soucient guère que des moyens d'y mener une vie agréable. Les uns veulent du solide; les autres de l'amusement, on ne peut satisfaire les uns et les autres qu'en joignant l'utile à l'agréable.'

À la page 208 de son ouvrage, de Limbourg donne une liste abrégée des princes et princesses que les saisons de Spa de 1779-1780 et 1781 y réunirent: il en cite quatre-vingt-dix et conclut:

'Un concours d'un millier de Personnes, entre lesquelles il y a toujours de celles du premier rang, et la plupart de distinction doit faire de Spa, par les ressources même de la Société, un séjour bien agréable; et le fréquent retour des mêmes personnages, fait une preuve parlante de leur contentement, soit de l'effet des Eaux, soit des plaisirs qu'ils y trouvent.

'Enfin la meilleure preuve de ces avantages, c'est que les saisons se soutiennent, dans leur ancien éclat, malgré les troubles de la guerre, qui ne semblent point s'opposer à la fréquentation de ces Eaux.'

En 1752, le prince-évêque de Liège avait accordé le privilège d'imprimer la *Liste des Seigneurs et Dames* ou liste des visiteurs de Spa. Au XIXe siècle elle continua de paraître sous le nom de *Liste des Étrangers* pour finir,

au XX[e] siècle, dans le journal de *La Saison de Spa*. Cette documentation inespérée forme un recueil du plus haut intérêt: elle constitue *le Livre d'Or* de Spa.

Les salles de jeux. À partir de 1750, Spa subit de grandes transformations; beaucoup de maisons, qui étaient construites en charpente, avaient conservé leur ancienne architecture. Elles cédèrent la place à des constructions nouvelles. De vastes hôtels s'élevèrent de tous côtés. Les maisons améliorèrent leur confort, elles furent appropriées aux goûts de la société qui venait tous les ans les occuper. Mais c'est surtout de la création des salles privilégiées de bals et de jeux que date l'ère de prospérité de bourg.

'La Redoute' a été bâtie en 1762, d'après les plans de l'architecte Digneffe de Liège. Elle fut commencée aux frais de la communauté spadoise, à laquelle le prince-évêque avait accordé le privilège exclusif de construire deux salles d'assemblées, l'une pour le jeu et l'autre pour les bals; cependant le Magistrat de Spa s'effarouchait des dépenses qu'allait provoquer cette construction.

Deux commerçants spadois, l'apothicaire Gérard Deleau et Lambert Xhrouet, tourneur d'ivoire, s'empressèrent de lui enlever ce souci en offrant d'assumer les frais d'une entreprise qui, de communale, devenait privée.

Ceux-ci venaient à peine d'achever le bâtiment, lorsque d'autres personnes firent construire le *Vaux-Hall*, qui poursuivait le même objectif.

Les deux sociétés finirent cependant par s'entendre et conclurent avec le prince et le Chapitre un traité par lequel les associés s'engageaient à faire trois parts du profit, dont l'une pour l'évêque, à la condition de publier un mandement qui défendrait les jeux dans tout autre local que la Redoute et le Vaux-Hall, sous peine d'une amende de cent florins d'or pour chaque contravention.

Ce traité avait reçu ses pleins effets, et les maisons de jeux étaient un excellent revenu pour le prince, lorsque, en 1784, un nommé Levoz et quelques associés bâtirent une nouvelle salle, plus spacieuse et plus élégante que les deux premières.

Grand émoi parmi les privilégiés et recours au prince pour qu'il vînt à leur aide. Levoz, de son côté, présenta à l'évêque et à son Conseil privé une adresse tendant à démontrer que le privilège exclusif accordé aux maisons de jeu était contraire à la constitution et qu'en outre, ce privilège était radicalement nul, puisqu'il avait été porté sans le concours des trois ordres d'État, chose indispensable au pays de Liège pour donner aux édits force de loi.

Cette manière nouvelle d'envisager la question ne tarda pas à éveiller l'attention publique et à généraliser bientôt la querelle; les affaires de Spa étaient le sujet de toutes les conversations et les discussions violentes qu'elles firent naître ont été, de l'avis de tous les écrivains qui se sont occupés de ce sujet, la cause immédiate de la Révolution liégeoise de 1789.

Auparavant, le 27 juillet 1785, la Chambre impériale de Wetzlar avait interdit formellement à Levoz de donner des bals et assemblées publiques et surtout d'y jouer aux jeux de hasard. Levoz fut déclaré rebelle. Le procès traîna en longueur; le dernier décret de Wetzlar ordonna de suspendre les enquêtes et accorda aux accusés un sauf-conduit (28 juin 1787).

Après ces événements, le calme revint mais, en 1790, la saison fut désastreuse, conséquence des graves événements qui secouaient la France. C'en était bien fini de la vie insouciante qu'un témoin nous décrit en ces termes en 1779:

'Entre 6 et 7 heures du matin, la plupart des buveurs partaient pour les sources extérieures et toutes les rues étaient remplies du bruit extraordinaire que causaient les cavaliers, quelquefois au nombre de 150. Les cavalcades d'Angleterre surtout étaient nombreuses. Ils chevauchaient les uns avec un parapluie ouvert et un livre sous le bras, les autres ayant une dame en croupe et cela sans la moindre contrainte, dans l'habillement le plus négligé.

'À 9 ou 10 heures, tout ce monde revenait au Vaux-Hall, dans la grande salle duquel on

allait boire du café, du chocolat et où l'on jouait. On y gardait son chapeau sur la tête et on y trouvait des gens à souliers crottés au milieu des princes, des comtes, des excellences et des commandeurs. Bals et assemblées étaient ainsi composés et l'on n'y faisait nulle différence entre princes, comtes, marchands ou particuliers. Personne ne s'inquiétait de son voisin. On voyait fréquemment à la Redoute 200 personnes de toutes nations assister aux bals. Au temps où j'y étais, il y avait plus de trente princes titrés.
'Enfin, quand on tenait à voir beaucoup de joyaux briller à la fois sur un même point, il n'y avait qu'à venir ici à une de ces soirées. Les Anglaises l'emportaient sur toutes les autres femmes.'

Spa, rendez-vous de l'Europe. Il est d'ailleurs un autre moyen que les relations de voyage de nous rendre compte des attraits de la vie à Spa. Ce sont les dessins et gravures de nombreux artistes de la localité. Parmi ceux-ci, il convient de citer Charles-Denis de Beaurieux (1653-1741), auteur d'un recueil de 425 vues au lavis des Ardennes, dont 80 au moins concernent Spa. Son cousin Roidkin exerça son talent dans l'Ouest de l'Allemagne, mais il ne négligea point Spa, comme le prouve un dessin à l'encre de Chine sur vélin représentant 'la Prairie de Sept heures', et daté de 1725. Quant aux Xhrouet, ils forment une véritable dynastie de peintres-dessinateurs-graveurs, comme le sont aussi les Le Loup, dont le plus célèbre, Remacle (1708-1746?), est à la fois l'interprète sensible de la région de Spa et des paysages illustrant les *Délices du Païs de Liège* (1738-1744). Son fils aîné, Antoine (1730-1802?), a animé les *Nouveaux Amusemens des Eaux de Spa* de vues pittoresques dont la verve a été malheureusement altérée par la sécheresse de la gravure.
Tous ces artistes, sans prétendre au grand art, ont été les interprètes privilégiés d'une époque privilégiée et l'on ne se lasse pas de feuilleter leurs albums de croquis, d'esquisses et de lavis.

Le destin de Spa à l'époque contemporaine. L'époque du premier Empire fut, en général, peu favorable à Spa. Cependant, on y vit quelques membres de la famille de Napoléon.
En 1815, Spa ressuscite. De grandes fêtes sont organisées en ville, où se pressent de nombreux visiteurs, parmi lesquels on reconnaît les membres de la famille d'Orange. Les Anglais accourent en foule et les artistes notent, dans leurs albums de croquis, les aspects les plus pittoresques des promenades. Dès 1816, on compte plus de 1000 Bobelins et l'année suivante, 1700, dont le tzar Alexandre III.
La famille royale hollandaise ayant remis Spa à la mode, d'illustres écrivains viennent y séjourner: ainsi Mme de Staël, Victor Hugo, Benjamin Constant.
Cette affluence d'esprits distingués ne se ralentit pas après la constitution du royaume de Belgique.
En 1833, Léopold Ier et la reine Louise-Marie font leur Joyeuse Entrée dans la cité des Bobelins. Cependant, à partir de 1845, Spa accueille les proscrits, les écrivains, les hommes d'avant-garde, les critiques qui n'acceptent pas le pouvoir personnel de Napoléon III, comme Jules Janin, Alexandre Dumas, Proudhon.
Parmi les compositeurs célèbres qui honorent la ville de leur présence, Meyerbeer est certes le plus fidèle, puisqu'il vient y suivre sa cure pendant plus de trente ans, de 1829 à 1860.
Durant la seconde moitié du XIXe siècle, Spa reste synonyme de gaieté, de délassement, de joie de vivre. La reine Marie-Henriette de Belgique avait même fixé sa résidence dans la ville d'eaux: c'est là qu'elle mourra en 1902. Sa grande villa abrite actuellement depuis peu, le Musée de la Ville, riche par ses collections et ses souvenirs. On peut y admirer notamment une magnifique collection de 'bois de Spa' de tous modèles et des vues anciennes de la localité.
Au cours de la première guerre mondiale, le kaiser Guillaume II s'installera sur les hauteurs de Spa et ne les quittera qu'au moment de son abdication. C'est à Spa également que les membres de la Commission interalliée

SPA EN AVRIL 1818. *Reproduction d'une aquarelle du général de Howen. Collection Ivan Dethier, Spa.*

LA SALLE DE JEU À LA REDOUTE EN 1853. *Collection Ivan Dethier, Spa.*

entameront leurs travaux: Hoover, futur président des États-Unis et le maréchal Foch y rencontrent la délégation allemande chargée de discuter du traité de paix. Spa restait ainsi fidèle à sa tradition séculaire d'être le rendez-vous de l'Europe. Elle a l'ambition de l'être encore aujourd'hui, sous de nouvelles formes et dans un contexte social différent, dicté par l'évolution du monde contemporain.

Ivan DETHIER

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

La meilleure introduction à l'histoire de la célèbre ville d'eaux wallonne réside dans les nombreux travaux d'Albin BODY: *Bibliographie spadoise et des eaux minérales du pays de Liège*, Bruxelles, 1875, in-8°; *Gazette de Spa. Revue du monde thermal, artistique et littéraire*, à partir de 1868; *Historique des bains de Spa*, Liège, 1868, in-18; *Les promenades de Spa. Guide du promeneur à pied, à cheval et en voiture*, Liège, 1869, in-18; *Notice sur les sources minérales appartenant à la commune de Spa*, Liège, 1877, in-32; *Pierre le Grand aux eaux de Spa*, Bruxelles, 1872, in-32; *Histoire anecdotique du théâtre de Spa*, Spa, 1872, in-32; *Gustave III, roi de Suède aux eaux de Spa*, Bruxelles, 1879, in-16; *Meyerbeer aux eaux de Spa*, Bruxelles, 1885, in-16.

On y ajoutera Ferdinand HÉNAUX, *Histoire de la Commune de Spa*, 2e éd., Liège, 1860, in-8°. Sur l'étymologie du nom de la ville, cf. Jules VANNÉRUS, *Le nom de Spa*, dans *Bulletin de la Commission royale de toponymie et dialectologie*, t. 19, 1945, pp. 41-72.

Sur les artistes spadois du XVIIIe siècle, on trouvera des renseignements dans le Catalogue de l'Exposition *Les Délices du Païs de Liège. Saumery et son temps*, Liège, 1953, in-8° *(Bibliotheca Universitatis Leodiensis, 6)*, rédigé par Madeleine LAVOYE et Jacques STIENNON.

Parmi les études les plus récentes, citons, entre autres, Jean et Paul HOYOUX, *Autrefois... Les cures de Spa*, dans *Le Carabin*, t. 13, Liège, 1948; Georges-E. JACOB, *Les Amusemens des Eaux de Spa*, dans *Les Bobelins*, n° 1, Spa, 1946, pp. 23-26; Pierre LAFAGNE, *Le livre d'Or* (de Spa), dans *Cahiers ardennais*, 1946; Georges SPAILIER, *Les courses de chevaux à Spa*, dans *Les Bobelins*, n° 2, 1946, pp. 87-94; Georges BARZIN, *Spa, richesse nationale*, dans *Cahiers ardennais*, 1946; Gaston DUGARDIN, *Histoire du commerce des eaux de Spa*, Liège, 1944, in-8°; Pierre LAFAGNE, *De l'antiquité de Spa*, dans *Les Bobelins*, n° 1, 1946, pp. 39-44; Philippe de Limbourg, *La vue de Spa de 1559 par Gilles Pierriers*, dans *Bulletin de la Société des Bibliophiles liégeois*, t. 17, Liège, 1946, pp. 47-59; Fernand MIETTE, *Les boîtes de Spa à décors chinois*, dans *Les Bobelins*, n° 2, Spa, 1946, pp. 82-86; Xavier JANNE D'OTHÉE, *Une 'Société des dames' à Spa au XVIIIe siècle*, Verviers, 1949, in-12; T. Joseph MEUNIER, *La vie à Spa autour de 1800, d'après l'avocat De Thier et le peintre Jean-Louis Wolff*, dans *Bulletin de la Société verviétoise d'archéologie et d'histoire*, t. 39, 1952, pp. 122-125; Paul DRESSE, *Victor Hugo aux villes d'eaux wallonnes. À Spa*, dans *La Vie Wallonne*, t. 25, 1952, pp. 134-135; Marcel FLORKIN, *L'âge d'or des Eaux de Spa (1774-1784)*, dans *Revue médicale de Liège*, t. 7, 1952, pp. 432-438; Marcel FLORKIN, *Le lancement de Spa comme ville d'eaux et de jeux dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, dans *Revue médicale de Liège*, t. 7, 1952, pp. 163-172; A.J. MATHIEUX, *Marmontel, secrétaire perpétuel de l'Académie française à Spa, Liège et Aix-la-Chapelle* dans *Les Cahiers ardennais*, t. 20, 1950, pp. 20-22 et 61-64; Georges SPAILIER, *L'imprimerie à Spa*, dans *Les Cahiers ardennais*, t. 20, 1950, pp. 161-163; Georges SPAILIER, *Les cabinets de lecture à Spa*, *ibid.*, t. 20, 1950, pp. 105-110; Pierre LAFAGNE, *Artistes et proscrits à Spa après 1850*, ibid. t. 20, 1950, pp. 275-280; Marcel FLORKIN, *Aquae Spadanae*, dans *Bulletin de l'Académie Royale de Médecine de Belgique*, t. 18, 1953, pp. 326-342; Georges BARZIN, *Comment Spa devint anglais*, dans *Bulletin de la Société royale 'Le Vieux-Liège'*, t. 6, 1961, pp. 111-112; Georges BARZIN, *Spa, Guillaume II et ses petits soldats*, dans *Les Cahiers ardennais*, t. 29, 1959, pp. 1-19; Georges SPAILIER, *Histoire de Spa, la plus ancienne ville d'eaux*, Spa, 1961, in-12; Jean SERVAIS, *Trois siècles de bois de Spa au Musée de la Vie Wallonne à Liège*, dans *La Vie Wallonne*, t. 42, 1968, pp. 34-39; Pierre LAFAGNE, *Spa et les Français. Histoire de la plus importante colonie de Bobelins*, dans *Les Cahiers ardennais*, t. 38, 1968, 50 pp.; Étienne HÉLIN, *Les jeux de Spa: intérêts matériels et controverses doctrinales aux origines d'une révolution*, dans *Folklore Stavelot-Malmedy-Saint-Vith*, t. 34-36, 1970-1972, pp. 31-58; Georges SPAILIER, *À l'époque où le prince d'Orange ressuscitait les saisons spadoises* (1815-1830), dans *Les Cahiers ardennais*, 1971, 16 pp.; Georges SPAILIER, *Pierre le Grand inaugure les saisons spadoises*, *ibid.*, 1971, 32 pp.

Sur les bois de Spa, cf. Ivan DETHIER, *Trois siècles de bois de Spa*, Liège, 1967-1968, in-8° (Exposition organisée au Musée de la Vie Wallonne, à Liège).

III – LES LETTRES DIALECTALES

Naissance et premiers développements de la littérature dialectale (XVIIe-XVIIIe siècles)



LA CITÉ DE LIÈGE SOUS L'ÉPISCOPAT DE GÉRARD DE GROESBEEK *(1563-1580). Extrait G. Braun,* Civitates Orbis terrarum, *Cologne 1572-1618. Bruxelles, Bibliothèque Royale, Cabinet des Estampes (Photo Bibliothèque Royale).*

Une chanson de danse sur la paillardise de deux moines, six couplets misogynes transcrits dans un chansonnier de Charles de Croy, une ode pompeuse en l'honneur d'un nouveau docteur en théologie (1620), un sonnet contre un prédicant calviniste (1622): tels sont, à l'aube du XVII[e] siècle, les plus anciens textes conservés de la littérature wallonne.
Débuts tardifs certes, surtout dans un pays — le Pays de Liège — où la tradition littéraire remonte haut. On a mis du temps à reconnaître cette manifestation du wallon dans les lettres après plusieurs siècles d'existence en tant que langue parlée. Jules Feller, «pour calmer les scrupules de ceux qui voient le wallon commencer si tard» estimait, en 1931, que la poésie wallonne en pur dialecte — orale en son principe — est bien antérieure aux textes et que, pour s'imposer à ceux-ci, il lui a fallu vaincre la répugnance des lettrés qui réservaient l'écrit à d'autres usages. Comme cette explication n'explique pas grand-chose, Feller ajoutait, songeant au *Musa patria gratulatur* qui prélude à l'ode de 1620: «Peut-être, le wallon eût-il tardé encore à s'exhiber en écrit si quelque bouffée de régionalisme ne l'avait enhardi».
Dans nos pays de culture occidentale, il n'y a pas de littérature sans le support de textes. Croire à l'existence d'une chanson dialectale qui aurait vécu pendant des siècles, sur les lèvres du peuple, entre la période où le wallon se forme et le moment où il s'écrit, c'est perdre de vue qu'au moyen âge et plus tard, la chanson du peuple dans nos régions est une chanson française, ainsi que l'ont montré les témoignages occasionnels de nos archives locales.
Que si l'on invoque une quelconque poussée de régionalisme liégeois, il faudrait alors justifier de pareille façon l'apparition, vers la même époque, soit entre le milieu du XVI[e] siècle et le début du XVII[e], des littératures picarde, normande, lorraine, savoyarde, etc. À un phénomène général, il est évident qu'une explication particulière ne saurait convenir.
L'origine de la littérature wallonne ne peut en effet être dissociée de l'origine des littératures qui lui sont apparentées, c'est-à-dire de celles qui ont développé une production patoise en territoire d'oïl, à l'intérieur d'une société bilingue où coexistent le parler vernaculaire et une langue littéraire de même souche.
Je ne puis ici que renvoyer à une démonstration que j'ai faite ailleurs, principalement au tome III de l'*Histoire des littératures* dans l'*Encyclopédie de la Pléiade*. Qu'on me permette seulement de rappeler que l'apparition d'une littérature dans les patois français à partir du XVI[e] siècle répond à la convergence de trois causes: 1° linguistiques (déclin des *scriptae* régionales qui, «d'épuration en épuration», se résorbent dans un français désormais voué à l'unification et à la normalisation), 2° historiques (émancipation de la langue française promue par le mouvement de la Renaissance à un rôle intellectuel et à des ambitions littéraires qu'elle n'avait pas connues plus tôt), 3° psycho-stylistiques (désir d'exploiter l'écart ressenti de la sorte entre le français et les parlers vernaculaires, dans un jeu littéraire fondé sur une gamme de valeurs propres à ces derniers).

Quels sont les caractères d'ensemble de la littérature wallonne pendant les deux premiers siècles de son existence?
D'entrée de jeu, une question préjudicielle se pose: cette périodisation est-elle légitime, qui découpe, dans une tradition bientôt quatre fois séculaire, les XVII[e] et XVIII[e] siècles réunis? La réponse ne peut être que positive *a posteriori*. À qui observe le parcours historique de la littérature wallonne, il apparaît vite qu'entre la fin de la période révolutionnaire et les années qui suivent la conquête de l'indépendance belge, il y a comme un temps mort. De 1800, date du pamphlet en faveur des prêtres assermentés que fait éditer le Père Marian de Saint-Antoine à l'année 1837, où s'imprime la chanson de l'abbé Charles Du Vivier, *Li pantalon trawé*, qui prélude à une poésie nouvelle par l'esprit et le ton, on n'a guère publié de wallon durant ce premier tiers du XIX[e] siècle, et ce que composent alors les



BERTHOLET FLÉMALLE. L'ADORATION DES BERGERS. *Toile. Caen, Musée des Beaux-Arts (Photo Giraudon, Paris).*

rares auteurs connus — Dumont, Velez, Simonon — ressemble peu à ce qui s'écrivait sous l'Ancien Régime. Ainsi se fortifie et bientôt se confirme l'hypothèse que celui-ci forme une période autonome où s'inscrivent les traits continus d'une production soumise à un certain déterminisme historique et social et qui offre, du début à la fin, des constantes qu'il nous faut à présent étudier.

Le corpus. On se demandera auparavant quelle est l'ampleur de cette production. Le *corpus* que j'ai constitué comprend 403 textes (ce nombre, arrêté en 1962, ne s'est accru depuis lors que d'une unité...). Ces textes sont inégalement répartis sur les deux siècles, les plus nombreux étant, on s'en doute, du XVIIIe. Du siècle précédent, on compte 35 textes datés ou datables à coup sûr. Cette question de dates a son importance ici: il ne faudrait pas déduire de notre arithmétique que les 368 textes restants appartiennent au XVIIIe siècle, car il existe pas mal de pièces qu'on ne saurait dater avec précision et si, par leur langue et leur style, il est permis de les faire voyager à l'intérieur de la période d'Ancien Régime, il est difficile de les fixer sur tel siècle plutôt que sur tel autre.

Cette inégalité dans la répartition chronologique des textes se double d'une autre, relative à leur étendue d'où dépend souvent leur importance. Le *corpus* précité renferme nombre de bluettes de quelques vers, de deux ou trois strophes, des épigrammes, des quatrains, etc. Il faut tenir compte de ce déchet, pour ne pas gonfler à l'excès une production qui, au demeurant, apparaît plus variée qu'on ne le pensait à l'époque où le maître des études wallonnes, Jean Haust, mettait en chantier l'édition philologique de ces textes.

Formes et genres. Cette variété, toute relative, est contenue dans les limites d'une poésie qui privilégie fortement l'octosyllabe. Des vers plus courts se rencontrent dans les chansons, nombreuses surtout dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. L'alexandrin et le décasyllabe sont rarissimes. La forme versifiée qui caractérise les plus importantes des *pasquèyes* — nous allons reparler de ce terme — est le poème suivi en octosyllabes à rimes plates, parfois en forme de dialogue, destiné à la récitation ou à la lecture. Cet octosyllabe, c'est celui du fabliau médiéval, du coq à l'âne cher à Marot et de toutes les 'espiceries' gauloises que rejette la Pléiade; c'est le vers burlesque, comme on l'appelle depuis Sarrazin et Scarron. Soit dit pour n'y plus revenir, on ne s'étonnera pas de le retrouver dans la transposition liégeoise de *La Henriade travestie* de Fougeret de Monbron et des *Lusiades* de Camoëns, version Duperron (7492 vers en tout) que tente aux environs de 1780 le peintre liégeois Jean-Joseph Hanson.

La prose narrative — roman ou nouvelle — n'existe pas. Les contes populaires sont de tradition orale et les folkloristes ne les recueilleront qu'à partir de la fin du XIXe siècle. Il en va presque de même des chants de Noël, mais une partie de ceux-ci est entrée dans la tradition écrite dès le siècle précédent. Les *Noëls wallons* forment du reste une production distincte, le genre étant lui-même d'importation française. Ils font l'objet, dans cet ouvrage, d'une étude à part.
Le même sort est réservé au phénomène épisodique que constitue l'apparition en 1757-1758, dans un petit cénacle animé par Jean-Noël Hamal et Simon de Harlez, des quatre opéras connus sous le nom de *Théâtre liégeois*. En dehors d'une moralité franco-dialectale, d'une comédie moralisatrice et du *Mâlignant* (1789) de l'abbé Hénault, c'est la seule manifestation de l'art dramatique, et comme le premier coup d'archet avant l'ouverture, un siècle plus tard, du théâtre wallon par André Delchef.
Reste alors ce genre mal défini que désigne le terme de *pasquèye*. Pour la forme lexicale, il correspond au français *pasquille*, variante féminine de *pasquil*, tous deux empruntés à l'italien de Rome *pasquillo*, lui-même dérivé du nom de la statue *Pasquino*, Pasquin. Pamphlet anonyme ou tract clandestin, le *pasquil/pasquille* est

sorti tout sanglant des guerres de Religion. En reprenant le mot à la littérature militante du XVI[e] siècle après qu'il eut transité par la poésie grotesque des débuts du XVII[e], le wallon liégeois adaptait la *pasquèye* à ce qui est alors la vocation de la poésie patoise: l'expression de sentiments allant de la moquerie à l'indignation, de la bonhomie à la gauloiserie. Genre, si l'on veut, mais alors caractérisé par l'association d'une forme versifiée (voir plus haut) et d'un ton familier, la *pasquèye* n'est pas une pasquinade — elle déborde singulièrement du cadre de la satire —, mais une *wallonade,* avec les valeurs affectives attachées à ce mot. Et quand la wallonade, au XIX[e] siècle, s'ouvrira à la lyrique chantée, ce sera encore la *pasquèye* qui la convoiera pendant quelque temps: ainsi s'explique qu'en 1854, Nicolas Defrecheux intitule *Novèles pasquèyes* la plaquette de chansons, sentimentales pour la plupart, où figure l'élégie *Lèyîz-m' plorer*. On a perdu de vue l'acception générale du terme lorsque, dans une délimitation trop tranchée des genres, on a distingué, par exemple, la *pasquèye* de cet autre 'genre' qui serait le *crâmignon*, oubliant ainsi que l'expression *pasquèye di crâmignon* se rencontre plus d'une fois pour désigner la chanson en dialecte qui accompagne la farandole *(crâmignon)* du pays liégeois. Il n'en reste pas moins qu'aujourd'hui devant les conquêtes d'une poésie plus 'littéraire' ou plus 'savante', la *pasquèye* a dû abandonner la plupart de ses emplois pour se confiner dans celui de la chanson plaisante et, le plus souvent, de circonstance. C'est même par là que, d'une certaine façon, elle retrouverait le climat de ses origines.

Les sujets. Dans la mesure où elle s'identifie à la *pasquèye*, la production dialectale des XVII[e]-XVIII[e] siècles est en général une littérature de circonstance et, quand la circonstance l'exige, une littérature d'action. Celle-ci, à vrai dire, ne s'est manifestée qu'aux jours troublés de l'histoire politique et religieuse. Les luttes intestines qui déchirèrent la cité de Liège au XVII[e] siècle ont inspiré des dialogues destinés à influencer l'opinion publique; l'un d'eux,

PASQVEYE NOVEL

Sur le Chant, Au matin quand elle ſe leue,

QVi vout oy in bel Paſqueyé
Que fait ſos tot ſe Jõneſeye
Qu'in ſauez quimen ſy bragué
Sò le Jonſom my atrapé.

2.
Nô parolran dy ſe bragrez
Prumy ſol meteur dy leu ties,
Il l'aron meye & henquinreye
Pò rauiſé my in Jonſeye.

3.
Il l'aron de bel & Bechet
Et de parment fait à Roſet
S'if aron de bel & Quaffeur
Qui tin ſos leu ties com on meir

4.
S'if aron t'el de Fier d'argent
Et de Gingon qui von ſi ben
Et les Aueye por s'el grete
Qui ſon fait de ſier ſitené.

5.
Il l'aron le Giuez ſos leu front
Qui ſont plaquy di Col de pebon
S'il le fron el acomode
A pey Sonay pos my alé.

6.
Quan il n'aron nin de Gluez
De Muſtage il iron atté aſſez
Se fron el de bay Lochet
Tot enſi qui de ſacez Valet.

7.
Le Sufcy ſont ſi ben tapé
Et leu Viſeg ſi bên fardé
Que tos chiergy dy neure tech
Vô diry vlà tot & Mochet.

8.
Il l'aron l'Coulan & barray
Qui ſcrez fait de ptit querday
S'if aron de ptit & Nalet
Qui le vairon pend el hanet.

9.
S'if aron de Noret quaré
Et on bay Drol po my alé
S'if aron el de Gorguret
Et Dertap à tinquant piſet.

10.
Il aron in Creu d'or
Ou on Crehan, on ſaint Eſprit
Dy ſa Diamant
Quel pu ſouent dy Ceuf doré
Soulà ne nin chir à atté.

11.
Il aron on bay Diſabilié
Del pu bel coletir qu'on pou troné
Le Nal à gros boirày diuan ſel
Afin de contſé le Damſel.

12.
Adon il viſon de Fraſer
A tou d'leu pong com de Rolet,
S'if aron de bay Van ligué
Tos chiergy d'Nal po my alé.

13
Il l'on leu Cot din ſen Charget
Boirdée dy gimp à 3. Nauet.
Si ſieront el boirdée diuant
Poz moſtré ly voé à tô Galan.

14.
Il viſont les pendants d'argent
Le Bot ferée, les Coutays diuen
S'if aron po my alé
Li Boſet pendou ſol Coſté.

15.
Il on de Chas de Cramoiſen
Di tot coleur ny ſy mancnen
Et de Solé coleur d'ognon
S'eſt à iteur ly pu bel façon.

16.
Il tinez in ſi bel poſteur
Quan il on metou leus afuleur
Voylà in grand dial dy façon.
Ou le pou louquy és grognon.

17.
Quan il ſon enſi afulée
Il le von à tot l'ties leuée
Se vont el tos louquan le Gens
Vos diry qu'il n'ir louquez nen.

18.
Gy creu qu'il à inuenté
Sit mod po le fé reſpouné
Sel fez in grand Comodité
Qu'on le pou rignoch à n'allé.

19.
Il vont porminé à Nyéa
Quan il ſont enſy afulée
Si vont inuadé le Valet
Et tot ſort dy laué il iettez.

20.
Al Nut quan y lurez l'Baité
On le veut alé porminé
S'ont el metou de blan d'vantren
Serons el tos mocquant de Gens.

21.
S'il recontrez on jon C[…]
Qui veng d'al Tauien qui ſ[…]
Is vairez aboirdé dele ſel
S'il le traitirez dy Damſel.

22.
Ly poſ Drol irez pormin[…]
Tortos ous qu'il voiron miné
Sy n'el ſron el tody q'Baté
Pos troué l'moen de l'atrapé.

23.
Il ly bourron ſpous é l'o[…]
Al quinnine poz tot ly Veye
Sy diront el galant jon Hom
Fes nôs magny des Tars à p[…]

24.
Ly loing Dial en irez atté
S'if le vairez y apoirté
Sis mocront el cô de la Ledr[…]
Po ſou qu'il a aloué ſi argent.

25.
Volà qui ſa toſt raconté
In y a in ſaquoy qui m'a fait p[…]
Qu'il n'on n'in pay leus s'ab[…]
Il le ſont aoû à Credit

26.
Sône ja parlé dy ſes Baſel
Gin vou n'in mellé à vou ſel
Tortoſt le Feye dy bon moho[…]
Ny ſont nin metoué ſol Cha[…]

27.
In ſy ſa n'in donc meruiy[…]
S'il bon Die nous vou bleiſe[…]
Pos les Orgous qui ſont ſi gr[…]
Sa ton magny de ſi chir pan.

28.
Vos Per & Mere q'on des[…]
N'atendez nin qui ledyes g[…]
Aprendez le dy len jones
Ny le mettez nin l'brid ſol t[…]

29.
Ca vos rendrez cont diuant
Dy ſouc quis pas dy vos Baſe[…]
In le ſa n'en ley braguea
Sif n'auez de moen aſez.

30.
Celuy qui a fait la Chanſo[…]
Sa eſté vn jeune Compagno[…]
Qui trauailloit dans ſa Cham[…]
Tout en jouant de la Nauett[…]

FIN.

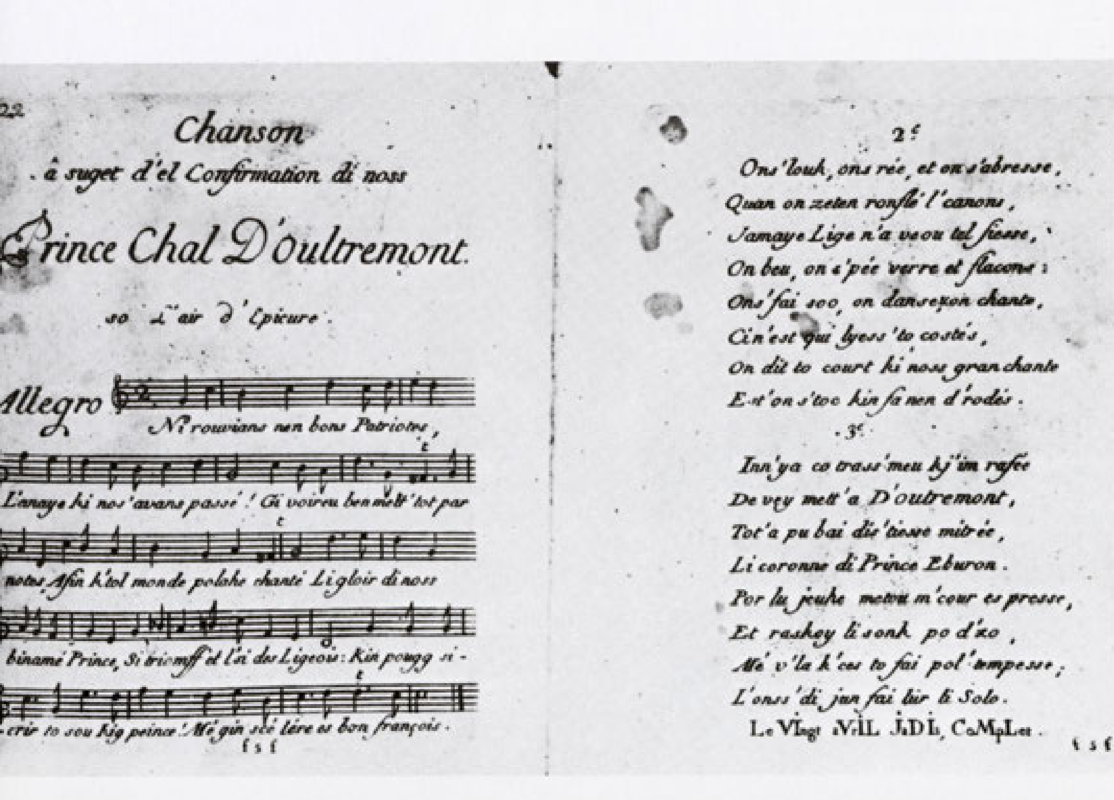
EXEMPLAIRE DE LA PLUS ANCIENNE CHANSON IMPRIMÉE SOUS LE NOM DE 'PASQUÈYE' *(XVII[e] siècle), Gand, Archives de l'État, Raad van Vlaanderen, Série F, recueil 49. (Photo Bibliothèque de l'Université de Liège).*

composé pour préparer la restauration de l'autorité épiscopale en 1684, est un modèle de diatribe partisane et d'invective vigoureuse. Est-ce aux conséquences de ce trop célèbre Règlement d'Ernest de Bavière, qui entravait la démocratie liégeoise, que l'on doit le silence de la satire politique jusqu'aux approches de la Révolution? Toujours est-il qu'il faut attendre cette dernière pour voir reparaître, en un foisonnement inouï de chansons et de libelles, une inspiration pamphlétaire qui, en wallon,

est régulièrement mise au service de la rémanence des idées et du pouvoir conservateur. Cette réaction était déjà celle du dialecte dans la littérature polémique du XVII[e] siècle.

Mais la muse wallonne, le plus souvent, est bonne fille. Volontiers sollicitée d'apporter son concours à la célébration d'un jubilé ou d'une promotion — et il y en a beaucoup dans une principauté ecclésiastique —, elle ne se refuse jamais, d'autant que la louange du héros de la fête s'accompagne, à travers le rappel de ses faits et gestes, d'un art de *bal'ter* — de 'faire aller' — qui ne prend jamais au dépourvu la vivacité liégeoise. Parmi les quelque quatre-vingt-dix unités qui forment, dans l'ancienne littérature wallonne, le volet des éloges et des compliments de circonstance (il en est qui comportent plusieurs centaines de vers), je relève, rien que pour Liège, 26 pièces relatives à l'élection de prélats et dignitaires ecclésiastiques (contre 3 sur une élection maïorale), 15 pièces à propos de promotions dans la cléricature ou l'université, 12 pièces pour des jubilés de vie sacerdotale ou religieuse, 13 pièces pour célébrer une fête patronale ou un anniversaire, 2 pièces pour un mariage. À ce bilan, incomplet en raison de la perte probable de certaines œuvres, devraient s'ajouter les chansons, cantates, etc. commandées par l'élection des princes-évêques: à partir de Jean-Théodore de Bavière (1774) pour les poèmes composés en français, de Charles d'Oultremont (1763) pour les *pasquèyes* en wallon; dans ce dernier cas, si on en compte plus de 25, c'est par suite des controverses passionnées que déclenche le choix d'un prince 'wallon' — ou éburon, comme on disait alors — élu malgré les manipulations dont le Chapitre cathédral fut l'objet de la part des puissances étrangères.

Littérature régionale, mais non régionaliste, à laquelle échappe de justesse l'inspiration plus générale apportée par les trois fléaux de l'humanité que sont la guerre, la médecine et l'amour. Pour l'amour, point d'illusions: ce sont les femmes qui en font les frais, malgré quelques doléances de mal-mariées. Il est à peine besoin de préciser que cette misogynie se rattache à un courant ancien de la littérature française. On en dirait autant de la médecine si les pièces, peu nombreuses, mais importantes qu'elle suscite dans le premier tiers du XVIII[e] siècle, ne s'incarnaient dans des querelles de médicastres qui les ramènent au niveau des



CHANSON LIÉGEOISE DE 1764 POUR CÉLÉBRER LA CONFIRMATION DU PRINCE-ÉVÊQUE CHARLES D'OULTREMONT. *Liège, Collection L. Lahaye (Photo Bibliothèque de l'Université de Liège).*

affaires locales. Quant à la guerre, elle inspire, entre 1630 et 1640, les plaintes et protestations d'une classe paysanne ravagée par les désastreux passages de troupes qu'autorisait alors la curieuse neutralité liégeoise.

Les auteurs. Il est temps d'en arriver à ceux qui composèrent ces œuvres dont on a pu s'apercevoir qu'elles relèvent d'une production essentiellement occasionnelle. Les connaît-on? Le plus souvent, non. L'anonymat est d'usage pour les textes wallons de l'Ancien Régime. Sauf exception, la *pasquèye* n'est pas signée. Cet anonymat est du reste lié au mode de diffusion de pièces qui ne circulent, quand d'aventure on les imprime, que sur feuilles volantes ou en placard à colonnes. Un recueil de vers wallons est chose d'autant moins concevable qu'il n'est pas sûr qu'un auteur écrive assez de pièces pour les réunir. Chaque œuvre est ponctuelle; elle répond à une situation qui d'ordinaire ne se renouvelle pas. C'est seulement au lendemain de l'indépendance belge qu'apparaîtront les premières plaquettes: celle du curé Du Vivier de Streel qui, en 1842, signe encore 'l'auteur du *Pantalon trawé'* celle d'Henri Forir, en 1845, qui se contente des initiales de son nom.
Pourtant, lorsque la tradition ou la critique externe permet de lever le voile qui recouvre ces écrits anonymes, on est à peine surpris de constater qu'ils émanent, non pas de gens du peuple, mais de ce que nous appellerions aujourd'hui des intellectuels. En regard du patronyme incertain de quelque chansonnier inculte — Moureau, Moreau ou Moray, par exemple —, les noms connus vont du capucin Hubert Ora au carme Marian de Saint-Antoine en passant par Lambert de Ryckman, licencié ès lois, industriel et membre du Conseil ordinaire du prince-évêque, sans parler des aristocrates groupés autour du tréfoncier Simon de Harlez ou de Jean-Joseph Hanson, peintre de la cathédrale et de la cité de Liège. Mais l'ignorance où nous sommes d'habitude de la personnalité des auteurs de nos wallonades ne nous empêche pas d'y découvrir le reflet d'une culture à la fois savante et populaire qui ne trompe pas. Il faut redire ici ce que j'ai déjà dit de la littérature dialectale en général: elle n'a pu naître et se développer que dans la société bilingue de lettrés qui ne sont pas allés au patois parce qu'ils ignoraient le français, mais qui ont trouvé dans le patois un registre de tons et d'effets qu'ils ne pouvaient obtenir du français des livres et des salons.



PORTRAIT ANONYME DE LAMBERT DE RYCKMAN *(1664-1731)* *(Collection particulière)*.

Répartition géographique. La dernière particularité de la production wallonne qui s'étend sur nos deux siècles, c'est l'homogénéité de sa provenance. Si l'on dit que cette production est liégeoise à plus de 80 %, il faut préciser qu'il s'agit, non de la Principauté, mais de

Eloge de Vertu admirable des aiwe di Tonge.

PLACARD ORIGINAL DES *EWES DI TONGUE* (1700) PAR LAMBERT DE RYCKMAN. *La Haye, Koninklijke Bibliotheek (Photo Koninklijke Bibliotheek).*

Liège-ville avec sa banlieue. Elle représente donc avant tout un phénomène urbain, et son caractère en grande partie 'clérical' s'explique par le milieu où elle puise ses sujets et ses motivations: celui de la capitale d'un État épiscopal dans une cité industrielle férue de ses libertés et privilèges.

Il est frappant de constater combien, en regard, les autres régions wallonnes se sont éveillées tardivement à la littérature dialectale, Namur connaît un premier texte en 1730 et, parmi d'insignifiants couplets (quelques-uns attribués au sergent Benoit), le dernier tiers du siècle a surtout laissé des chansons politiques de l'abbé Grisard. À Mons, une rimaille sur les *chambourlètes* (invités de la ducasse) précède de quelques années le premier écrit daté (1782) qui consiste dans les maigres souvenirs de Philibert Delmotte. Vers la même époque, de rares chansons patoises nous parviennent de Nivelles (1776), de Stavelot (1787), du pays malmédien. De la province de Luxembourg, on ne connaît rien avant 1804 (*Li marièdje manquè*, comédie par Michaux et Geubel, de Marche), et, de la région de Charleroi, il n'est pas sûr qu'il faille retenir, à la fin du XVIII[e] siècle, le nom de Boiron, chanteur ambulant, semble-t-il, plutôt que chansonnier véritable. Verviers, bien proche de Liège, constituerait peut-être une exception, en ce sens qu'un premier texte — *Le Chat volant* — y voit le jour en 1641 et que la wallonade y posera quelques jalons de loin en loin, jusqu'au moment de la Révolution où elle concurrence sa voisine liégeoise par l'abondance d'une veine politique qui n'a d'égale que son insignifiance.

La valeur littéraire. Ce que nous venons de dire au sujet des pièces de l'époque révolutionnaire, ne pourrait-on l'appliquer à l'ensemble d'une littérature limitée au cadre du pays et confinée dans les affaires du temps? Certes, et beaucoup de ces textes n'ont plus de nos jours d'autre intérêt que celui qu'ils apportent au philologue par l'archaïsme de leur vocabulaire, au folkloriste par les traditions qu'ils reflètent, à l'historien par les témoignages de la vie publique dont ils se font l'écho.

Mais l'anthologie n'est nullement embarrassée pour retenir quelques fortes pages de la première époque de nos lettres dialectales. Les plus originales, les plus connues aussi, sont celles qu'on trouvera en feuilletant les opéras liégeois de 1757-1758: je n'ai pas à en parler ici, non plus que du charme de certains *Noëls*. On a fait allusion plus haut aux pièces inspirées par le brigandage des armées: quels beaux accents d'éloquence à la fois naïve et pathétique dans ces dialogues de paysans dont la langue fait l'admiration des connaisseurs! J'ai déjà dit ce que la *pasquèye* devait aux vigueurs de la polémique. On ne peut omettre ici le chef-d'œuvre que Jean Haust appelait «la reine des satires wallonnes»: les *Ewes di Tongue* (1700) de Lambert de Ryckman dont le style épigrammatique jette le ridicule sur la fontaine de Pline à Tongres avec une imagination étourdissante. Et l'époque s'achève sur un autre chef-d'œuvre de verve satirique: moins enjouée, la *Pasquèye di Dj'han Sâpîre* (1795?) du P. Marian de Saint-Antoine n'en a que plus de violence pour vilipender les chefs de la Révolution liégeoise.

Telle est cette littérature wallonne d'Ancien Régime dont je n'hésite pas à affirmer qu'elle reste à découvrir. Découverte d'autant plus réjouissante qu'elle compenserait par la valeur de quelques-uns de ses 'monuments' la disette dont souffrent, à la même époque, nos lettres d'expression française.

Maurice PIRON

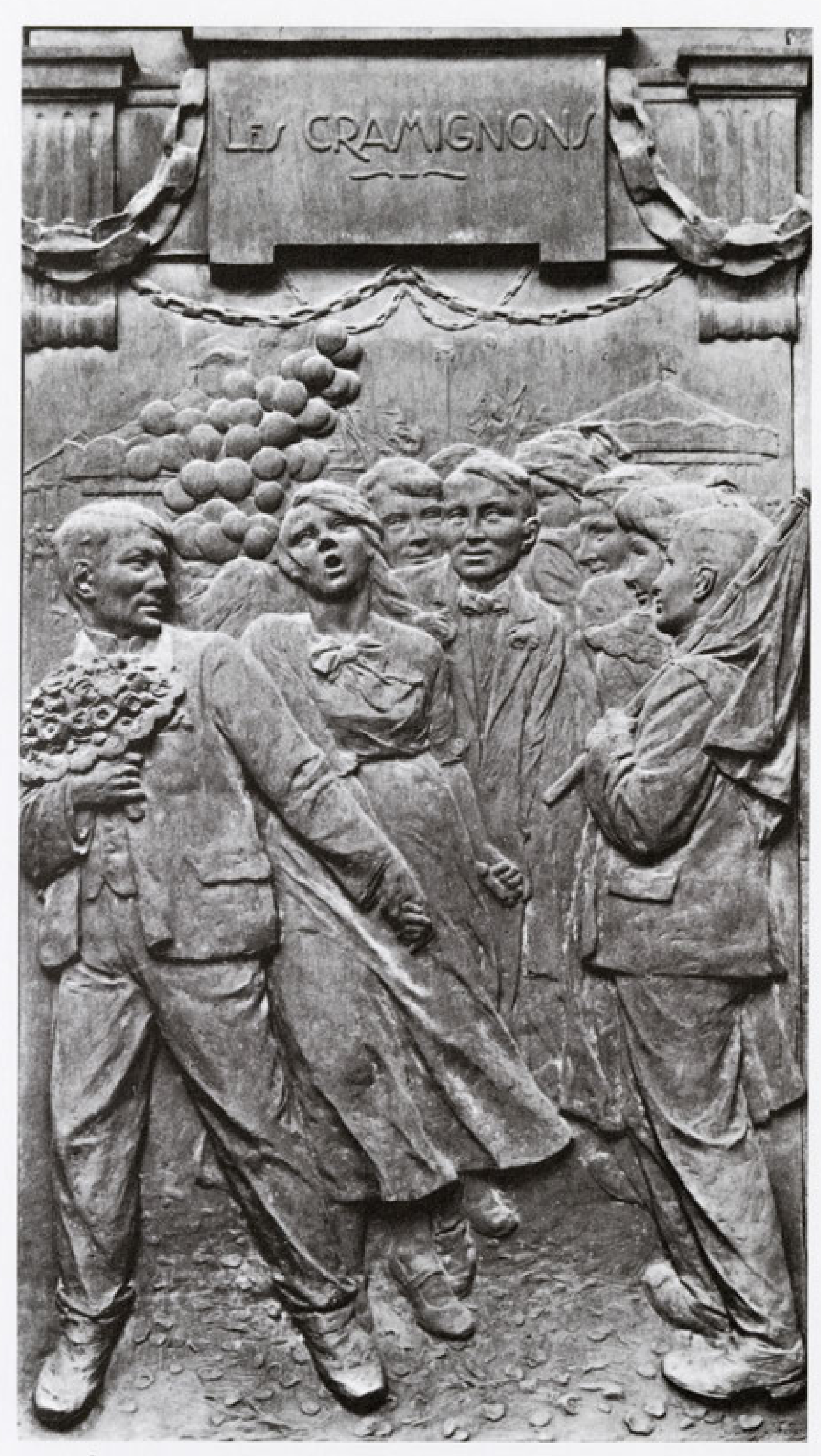
ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Pour la connaissance des premières productions en wallon liégeois, on se reportera aux excellentes éditions de J. HAUST: *Le dialecte liégeois au XVIIe siècle:* 1. *Les trois plus anciens textes*, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, fasc. XXVIII (Liège, 1921); 2. *Quatre dialogues de Paysans*, Collection 'Nos Dialectes' n° 9 (Liège, 1939); 3. *Dix pièces de vers sur les femmes et le mariage*, Id. n° 11 (Liège, 1941).

Le *corpus* des textes wallons actuellement connus de la première période des lettres dialectales a été établi par M. PIRON, *Inventaire de la littérature wallonne, des origines (vers 1600) à la fin du XVIIIe siècle, Annuaire d'histoire liégeoise*, t. VI, n° 4, 1961, et un volume à part, Liège, Librairie P. Gothier, 1962, in-8°, 128 pp. On y trouve la description sommaire de 403 pièces, tant manuscrites qu'imprimées, réparties en six sections; une double annexe reprend la liste alphabétique des *incipit* et mentionne la cote des textes accessibles dans les dépôts publics; l'auteur renvoie aux éditions modernes de certaines de ces pièces, à partir du *Choix de chansons et poésies wallonnes (pays de Liège)* par B[ailleux] et D[ejardin], Liège, 1844, 220 pp. (y compris un supplément musical), chrestomathie recueillant 36 pièces, de 1622 au régime hollandais (Simonis), restée estimable en dépit de ses insuffisances philologiques.

Les premiers ouvrages parus sur la littérature wallonne à la fin du XIXe siècle — *Le wallon, son histoire et sa littérature* (1889) de J. DEMARTEAU et *Le wallon: histoire et littérature, des origines à la fin du XVIIIe siècle* (1893) de M. WILMOTTE — sont périmés et ne posent pas le problème comme tel de l'apparition des patois wallons dans les lettres; en outre, ils envisagent dans une même perspective, le second surtout, les textes médiévaux écrits en région wallonne et les œuvres écrites à partir du XVIIe siècle dans les parlers wallons. La valeur épistémologique de cette distinction est marquée par l'important article de J. FELLER. *Français et dialecte chez les autres belges du moyen âge* (*Bulletin* de la Commission royale de Toponymie et Dialectologie, t. V, Bruxelles, 1931, spécialement pp. 59-62), point de départ de recherches qui aboutiront à distinguer la 'scripta' wallonne du moyen âge des écrits modernes en wallon oral: voir L. REMACLE, *Le problème de l'ancien wallon* (Liège-Paris, 1948).
L'*Histoire sommaire de la littérature wallonne* (1re et 2e éd., Bruxelles, 1942) de R. LEJEUNE, offre, au chapitre III, un premier essai de classement des genres représentés dans la littérature des XVIIe-XVIIIe siècles.
Bien que l'histoire de la 'pasquèye' — le mot et la chose — reste encore à écrire, on en trouvera les prémisses dans: M. PIRON, *En forme de pasquils. Contribution à l'étude des genres littéraires au XVIe siècle* (Mélanges d'histoire et de critique littéraire offerts à Pierre Jourda sous le titre de: *De Jean Lemaire de Belges à Jean Giraudoux*, Paris, Nizet, 1970, pp. 131-156).
Le même auteur a abordé l'explication générale de la naissance des lettres dialectales au lendemain de la Renaissance, notamment dans deux études parues en 1958: *Lettres françaises et lettres dialectales de Wallonie* (Histoire illustrée des Lettres françaises de Belgique, sous la direction de G. Charlier et de J. Hanse, Bruxelles, La Renaissance du Livre, spécialement pp. 631-635); *Les littératures dialectales du domaine d'oïl* (Histoire des littératures, t. III. Littératures françaises, connexes et marginales, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, Gallimard, spécialement pp. 1414-1419).

Pour une vue d'ensemble du phénomène que constitue le développement de la littérature dialectale en Belgique romane, on rappellera, outre l'ouvrage cité de R. LEJEUNE, celui de M. PIRON, *Les lettres wallonnes contemporaines* (1re et 2e éd., Tournai-Paris, 1944). L'une et l'autre de ces publications sont épuisées.



ÉVOCATION DE LA DANSE TRADITIONNELLE DU PAYS DE LIÈGE. *Bas-relief du XXe siècle en bronze, par Georges Petit, sur la 'Fontaine de la Tradition', place du Marché à Liège (Photo Francis Niffle, Liège).*

Le ‘cramignon’ et le ‘noël wallon’

La littérature wallonne en patois, comme les autres littératures dialectales du domaine d'oïl, est née, répétons-le, au seuil de l'époque moderne, à partir de la poésie populaire française du temps. C'est à travers cette dernière qu'elle procède parfois de la littérature du moyen âge. Ainsi en va-t-il notamment des chansons de chez nous qui ont repris tantôt le thème de la pastourelle médiévale tantôt celui de la mal-mariée ou du mal-marié. Ainsi en ira-t-il du ‘noël wallon’, qui a connu un grand succès au XVIIIe siècle.

Il est pourtant un genre, la chanson de danse, pour lequel on doit admettre une tradition régionale remontant directement aux origines de la lyrique d'oïl.

LE ‘CRAMIGNON’

Ce que le français nomme *farandole* d'un mot emprunté au provençal, le wallon de Liège l'a appelé *cramiyon*, puis *cramignon* (d'un dérivé du vieux mot wallon *crama*, a.w. et a.f. *cramail, crémail* ‘crémaillère’, du latin *cremaclum*) pour évoquer ainsi l'analogie que l'on peut discerner entre le mouvement zigzaguant de la danse et le profil de la crémaillère. En fait, *cramiyon-cramignon* a succédé en wallon liégeois (comme *farandole* en provençal et en français, ou *hiède a cawe* ‘troupe à queue’ en wallon de Verviers) à un terme très ancien d'origine germanique conservé dans de nombreux autres parlers romans, le mot féminin *tresche* ou *tresque*, disparu du français après le moyen âge et déjà donné pour vieux en 1611 par le dictionnaire de Cotgrave. Ce *tresche-tresque*, très fréquent en ancien français où, parmi les noms de danses, il s'oppose à *carole* (désignant la ronde), n'a survécu jusqu'à nos jours, semble-t-il, que dans le wallon très archaïque *trèhe* de Malmedy, qui paraît donc remonter sans autre intermédiaire à l'usage médiéval d'oïl. Il s'agit d'une danse populaire où jeunes filles et jeunes gens, placés alternativement, forment une chaîne qui, sous la conduite d'un ‘meneur’, promène ses détours capricieux en répétant les couplets que chante un des danseurs. La *tresche-tresque*, souvent évoquée dans les récits et les chansons narratives du moyen âge et illustrée notamment au XIIIe siècle dans le *Jeu de Robin et Marion* d'Adam de la Halle, est restée en usage dans les provinces après la Renaissance. En Wallonie, elle reparaît notamment au seuil du XVIIe siècle dans deux cramignons liégeois dont l'un (M. Piron, *Inv.* n^{0} 282) évoque la paillardise de deux Frères Mineurs, tandis que l'autre use d'un comique facile et surtout de la gaudriole (*Inv.* n°s 296, 299, 303, 304 et 305). Il n'est pas vraisemblable que ces *cramignons* relèvent d'une tradition wallonne particulière, indépendante des chansons de danse de même type communes à toutes les régions d'oïl. Quant à la vitalité du *cramignon* lui-même, elle s'est maintenue jusqu'au début du XXe siècle dans le Nord-Est de la Wallonie, où chacun, dans le peuple, savait encore des rengaines naïves telles que *Pôve mohe, qui n'ti såvéves-tu?* ou *Harbouya qu'a må sès pîds!* Le genre, après 1854, s'est tourné plutôt vers un lyrisme facile, à la suite du succès obtenu par *L'avez-ve vèyou passer?* de Nicolas Defrecheux. Il a dès lors connu la faveur des ‘sociétés folkloriques’ où jeunes et vieux se retrouvaient, à l'occasion des fêtes locales, sous des vêtements à l'ancienne mode, pour danser aux chansons.



DÉTAIL D'UN BETHLÉEM VERVIÉTOIS. *Cramignons des bergers, descendant de la montagne de 'Fré Ernou' pour venir adorer l'Enfant. A gauche, le 'pourî berdjî' (berger paresseux) qui indique le chemin avec son pied, tout en restant assis. Crèche renouvelée du XIXe siècle. Verviers, Musée d'Archéologie et de Folklore.*

Plus complexe est l'histoire des chansons attachées aux usages qui, se substituant aux rites païens du solstice d'hiver, s'étaient développés très tôt, dans le monde gallo-romain et ailleurs, autour de la célébration de la Naissance du Christ pour embrasser, du 24 décembre au 6 janvier, la Nativité elle-même, l'Adoration des Bergers, le Massacre des Innocents, la Circoncision et l'Adoration des Rois.
Chacun sait que dès les origines du 'drame liturgique', dans les églises, on a joué la Nativité, en latin puis en langue vulgaire, dans toutes les provinces de la France. On connaît des 'nativités wallonnes' écrites en français wallonisé du XVe et du XVIIe siècle. Le jeu est resté vivant en d'autres régions jusqu'au XIXe. À Verviers, la crèche animée du 'Bethléem' avec texte wallon a survécu jusqu'au seuil du XXe. C'était une manifestation populaire dont le Verviétois Jules Feller, qui a étudié de près le phénomène, a laissé une description précise: 'Qu'on se figure d'abord un entablement courant autour des quatre murs d'une salle. Les scènes diverses sont figurées par autant de groupes disposés à la suite l'un de l'autre sur cette estrade le long des quatre murs. L'*impresario* conduit son monde d'une scène à l'autre en débitant quelques paroles de boniment pour annoncer le sujet. Pendant que l'une ou l'autre poupée manœuvre et que les spectateurs regardent, des gamins, dissimulés derrière la scène, entonnent des couplets de vieux noëls.'

Chansons joyeuses et chansons de quête. On a conservé, du XIIIe siècle, quatre chansons françaises composées pour animer des assemblées de fidèles dont la Noël était l'occasion: à côté de deux adaptations farcies du *Laetabundus* invitant à chanter la Naissance ou à faire bonne chère, et d'une chanson à boire anglo-normande dédiée à 'Sire Noël', — on cite une *chanson de quête* arrageoise composée en motet, dans la seconde moitié du XIIIe siècle, par le trouvère Adam de la Halle lui-même, chanson dont le premier couplet dit: *Dieux soit en cheste maison — et biens et goie a fuison! — No sires Noeus — nous envoie a ses amis — c'est as amoureus — et as courtois bien apris, — pour avoir des parisis — a no helison* (fête des 'héls' ou souhaits).
Il est remarquable que le XIVe siècle offre plusieurs témoignages d'origine picarde ou wallonne relatifs aux étrennes que des serviteurs ou des quêteurs groupés sollicitaient des autorités ou de voisins cossus, en échange de leurs souhaits, la veille de Noël, le 31 décembre ou aux Rois, avant de se réunir pour boire à l'an nouveau. Le fait d'offrir ses bons vœux se disait *heler* ou *heller* et les étrennes étaient appelées *helloire(s)*, à partir du mot germanique *heil* ou *hail*, expression de bon souhait.
Dans un acte de 1516 provenant de l'Abbaye du Val-Benoît, à Liège, le jour des Rois est désigné comme le 'jour delle heylle'. À la fin du XIXe siècle, le folkloriste E. Monseur observe que 'la veille des Rois, dans les villages de l'Est de la province de Liège, les enfants et les jeunes gens vont quêter aux portes en chantant de petits couplets consacrés à cet usage, ce qui s'appelle *hèyî* (ou *hèlî*) *âs-ouh.*). Ils font un petit régal avec ce qu'on leur donne'. On a recueilli plusieurs de ces menues chansons, qui parfois, dans leur conclusion, injuriaient effrontément celui qui avait refusé son obole! Parmi elles doit se ranger un *cramignon* parodique pour Noël (fait sur l'air de l'hymne *A solis ortus cardine — fulget dies, fulget ista; — ad usque terrae limitem — fulget dies ista! —*

Diei solemnia celebrat Ecclesia!) dont on ne citera que le début:

Bondjou, mârène, èt bone santé!
Fordjensiyé, fordjensiya!
Dji vin qwèri m' cougnou d'Noyé!
Fordjensiyé ista! Jédiyé [solemnia]
Sur les bras d'Eclésia!

Dji vin qwèri m' cougnou d'Noyé!
Fordjensiyé, fordjensiya!
Prindez-on hame èt si v's assyez!
Fordjensiyé ista! Jédiyé [solemnia]
Sur les bras d'Eclésia!

Chose curieuse, les deux vers wallons du premier couplet de cette chanson se retrouvent en tête d'un noël qui date apparemment de la fin du XVIIIe siècle, où ils sont sans doute un rappel des quêtes enfantines.

Tout donne ainsi à penser que le genre de la chanson de quête pour Noël remonte au moyen âge, alors que le 'noël dramatique' composé pour être chanté pendant les réunions de veillée qui précédaient l'office religieux de la Naissance, fut importé de France en Wallonie à l'époque moderne et sans doute au XVIIe sinon au XVIIIe siècle.

Le noël dramatique. Thèmes et esprit. Le 'noël dramatique' est dans ses thèmes, dans son esprit et dans sa prédilection pour le dialogue, un dérivé et un rappel lyrique des 'nativités dramatiques' du moyen âge. Il a vu le jour en France au XVe siècle, en français, puis a usé du patois, mais ne s'est répandu en Bourgogne, en Lorraine et en Champagne qu'au XVIIe et au XVIIIe siècle, sans réussir, semble-t-il, à gagner ni la Picardie ni la Normandie. Les noëls de langue française et les noëls patois, souvent associés, ont alors pénétré dans les provinces du Nord-Est et ont suscité la naissance du 'noël wallon', phénomène qui se situe sans doute sur le plan de la diffusion de la chanson populaire de Noël par le truchement du livre, même s'il doit beaucoup à la vitalité des usages folkloriques de l'an nouveau, aux 'nativités par personnages' et au développement de certaine poésie dialectale.

Il est légitime d'imaginer que les noëls patois inclinèrent à plus de réalisme dramatique que les noëls français du fait qu'ils évoquaient, par l'idiome utilisé, le milieu paysan des bergers dont ils faisaient leurs personnages principaux, et du fait aussi qu'ils étaient écrits à l'intention d'un public familièrement assemblé pour les repas et les danses de la veillée traditionnelle.

L'Adoration des Bergers. Marche vers l'étable. Le sujet traité est le plus souvent l'*Adoration des Bergers*. Sans aucun préambule, l'action commence avec l'annonce de la nouvelle et, tout de suite, elle se traduit en un dialogue dont le déroulement varie peu d'une chanson à l'autre.

Dans la nuit, entre parents ou voisins, on s'interpelle. Qu'on s'éveille! Qu'on se lève! D'aucuns ont entendu une musique céleste ou bien des anges ont annoncé la naissance du Messie, ou bien encore il se dit que le Sauveur est né. D'ailleurs une grande clarté mystérieuse illumine le ciel. En d'autres cas, que signifient ce mouvement et ces bruits qui animent le village?

Ou bien l'heureux événement provoque des éclats de joie. Ou bien on voit les bergers partir en foule pour Bethléem. Ou bien encore ils s'encouragent à s'y rendre bientôt.

On presse les dormeurs qui tardent. Ceux-ci rechignent et se rebiffent: il fait trop froid, il est trop tôt, on est trop fatigué. La nouvelle, d'ailleurs, est-elle vraie?

On se décide pourtant à s'en aller dans la nuit et le gel. Fébrilement on se prépare. On prend chalumeaux, flûtes et hautbois. On se munit d'une lampe, de chandelles, d'un tison. On se chausse de sabots, de *patins*. On trace son itinéraire, on va prendre des parents ou des amis.

Mais que va-t-on offrir à l'Enfant et à sa mère? Ils doivent avoir froid et faim: on emportera de quoi réchauffer le nouveau-né, de quoi le vêtir, de quoi le nourrir.

Cette partie est celle où l'imagination des auteurs se donne le plus libre cours, celle aussi qui prête le mieux au déploiement d'un réalisme plaisant et naïf et à des inventions comiques, parfois.

Pour faire *ine bone blamêye*, les visiteurs apporteront qui *dès fagots, on fas* ou *dès faguènes*, qui *dèl lègne* ou *dès hètches di sètch bwès*, qui *dès loum'rotes* ou *dès brocales*, qui *on fisik èt dè boleûs* ou *saqwants tîhons*.

Et pour couvrir l'enfant? On lui offrira *dès drèps, dès plomes di cîne, on bon cov'teu, ine pitite pê d'ognê*. Afin de lui confectionner des vêtements bien fins et bien chauds, la bergère apportera son *cot'rê po fé dès fahes èt dès lign'rês* ou *on bê blanc vantrin po fé dès bèguins*. Le berger donnera son *sârot, qui n'est ni fin ni gros*, ou bien encore les bergères projettent de faire une *cwèrbèye* pour le nouveau-né: elles se partageront la besogne, l'une ourlant des draps, une autre préparant la *payasse*. Ailleurs on court à la maison prendre deux couvertures et la souquenille du maître: les couvertures protégeront l'accouchée et *li hisse sèrè po l' vî bouname*. Les bergères songent à emporter ciseaux, dé et étui à aiguilles. Ou bien encore on se munit de pièces toutes confectionnées.

Mais c'est aux victuailles que l'on songe surtout. Et les énumérations sont aussi variées qu'abondantes: *blanc pan, crête di pan'hês, fènès mitches, crènés, bons galets* et *wafes, cougnou, boûkètes... tortê botî, plêhants flèyons, dorêyes al makêye, taute du vî stofé, gozau rimpli d'bèle vète djote... qwâtrons d'oûs novês, rimoûdous froumadjes, lîves di novê boûre, djusse* ou *cwâte di lècê, spécerèyes, souke di Canari*. Il y aura *dèl sâcisse, dèl tripe, dè lârd di nosse pourcê, dè djambon, dèl tchâr, dès p'tits-oûhês, dès payes, dès pîvions, dès bègasses*, ou même on promet *on quârtî d'djône ognê*, quand ce n'est pas *on bon crâs mouton*.

Pour se désaltérer, la Sainte Famille aura *ine bone bîre bolowe, ine qwâte di vin doûs, ine botèye di vin blanc* ou *dè vin d' nosse câve*.

Mais, en outre, que d'excellents plats, quelles bonnes *hièlêyes* on se propose de préparer, une fois arrivés: *batisse â vin, briguèle, mwètrou, sope â lècê, trûlêye â souke èt al canèle, bolèyes* ou *papêye po l'èfant!* Sans doute n'y a-t-il dans l'étable ni *fièr di feû* ni *tch'minêye* ni *crama:* peu importe, on plantera un bâton *come lès bièrdjîs*, on allumera des bûches *po fé cure li tchôdron*.

Avec tant de bonnes choses entassées dans le *tchèna*, le *banstê*, le *bodèt*, le *bot*, la *cwèrbèye*, la *malète*, la *tahe* ou la *tahète*, on est prêt à partir. Et voici le voyage à travers la nuit. Ici encore certains noëls multiplient les détails, inventant des accidents, évoquant les danses et les chansons, reproduisant des bribes de dialogue. On s'en va par bandes et l'on se tient par les bras ou par les mains, car la nuit est noire, le sol est glissant et la bise, qui mord les visages et les doigts, vous emporterait... Ailleurs, les bergers se réjouissent de voir la lune dans le ciel. Ou bien encore on désigne celui qui prendra la tête du cortège, une lampe à la main. Pour plus de précaution, les vieillards et les enfants ont été invités à partir sans attendre, car la route est longue et le train sera rapide. On recommande la prudence à ceux qui se précipitent. Certains prennent un raccourci par les champs ou par la bruyère. Mais les plus ardents forment des *crâmignons* et s'en vont à toute allure... *Tchante, Marèye! Tchante, Djîlète!* La chaîne des danseurs avance par les sentiers... Attention! Voici une rigole. Attention! Voici une flaque! Attention! Voici une nappe de glace. Trousse ton jupon, Djîlète! Enjambe bien, Lucie! Mais patatras! En voilà un qui trébuche et s'affale. Le maladroit! A-t-il glissé ou s'est-il cogné le pied à quelque souche? On le plaisante, on lui panse la jambe d'un chiffon. Et en route! Il dira aux autres qu'il a dû s'attarder pour une raison naturelle... Les femmes se fatiguent. Ne s'arrêtera-t-on donc pas? N'arrivera-t-on jamais? Les chanteurs, eux, prennent soif. Un d'eux ne parvient plus à *ravaler s' salu*. N'a-t-on pas une goutte d'eau-de-vie? N'a-t-on pas emporté *on qwâtron d'djus?*

Il y a des éclopés. Il y a des retardataires. Mais, enfin, on approche de l'étable...

Et dès lors les plus audacieux deviennent timides. Car il s'agit de n'être pas impoli avec l'Enfant, avec la Mère, avec Joseph. 'Tu parleras, toi, Jean Collin, tu sais faire un compliment!' — 'Passe devant, Pierre-l'enrhumé, tu es le plus savant: tu sauras dire ce qu'il faut!' On se fait des recommandations sur la façon de sa-



L'ANNONCE AUX BERGERS, AU REGISTRE SUPÉRIEUR. AU REGISTRE INFÉRIEUR, JOYEUX CRAMIGNON DES BERGERS SE RENDANT À BETHLÉEM. *Comme il arrive souvent, le 'meneur' de cramignon tient un instrument de musique, non un bouquet. Le jumelage des deux thèmes fait penser à l'Est wallon. Miniature anonyme. 11,2 × 7,4 cm.* Livre d'heures *en latin, f° 95 v°. Vienne, Oesterreichische Nationalbibliothek, Ms 1984.*



FRANÇOIS WALSCHARTZ. NATIVITÉ. ADORATION DES BERGERS. *Dessin au pinceau (0,94 × 0,87). Liège, Cabinet des Estampes (Photo Cabinet des Estampes).*

luer, sur l'art de *fé d' l'oneûr* selon les règles. Ou bien encore on se bouscule, tant les visiteurs ont hâte de voir le Nouveau-Né. La fille se pend au jupon de sa mère. D'aucuns s'essuient les chaussures ou quittent leurs sabots au seuil de l'étable. Tel autre, effronté et curieux, prie le *croufieûs Colas* de le laisser grimper sur sa bosse, pour mieux voir!

Tantôt cette expédition est à peine mentionnée, tantôt les auteurs se complaisent à l'évoquer, certains même lui donnent la place la plus importante dans l'action.

Les bergers devant le Nouveau-Né. Voici donc les bergers au seuil de l'étable. Vite le *fisik*, le *boleû* et les *brocales*! On fait de la lumière. On veut voir. Quel pauvre séjour! Que l'enfant est donc mal logé! Ni portes ni fenêtres. Une couche de paille. Et quel froid dans cette étable! Heureusement ce bœuf et cet âne réchauffent l'Enfant de la tiédeur de leur haleine: bergers et bergères s'empressent à faire du feu, à préparer de quoi manger. On envisage même de mettre du bois à la disposition de Joseph le charpentier, pour qu'il construise une autre demeure à sa famille!

Devant le bébé, hommes et femmes s'extasient. Qu'il est mignon! Et dire que c'est Dieu lui-même qui naît ainsi dans cette étable pour le salut des hommes. En l'adorant, les bergers lui offrent leur cœur et lui disent leur affection, simple et pure. Ils saluent Marie, ils saluent Joseph. Ils leur demandent naïvement l'autorisation d'embrasser l'Enfant. Chacun

exprime son admiration, sa reconnaissance, son respect, ses désirs, ses résolutions, son bonheur. Mais l'instant est trop bref!
Car il faut repartir. Les visiteurs remercient et s'excusent. Ils font leurs adieux.
Dès qu'ils sont dehors, leur joie éclate. Le Sauveur est né! Ils l'ont vu et touché. Il faut que tout le monde le sache. Il faut que l'événement soit dignement célébré. — Reprenons nos flûtes, reprenons nos hautbois. Chantons en rentrant chez nous. Chantons et dansons. Le Sauveur est né!
Tels sont les thèmes. Telle est la trame de l'*Adoration des bergers*. Parfois la parole est donnée à l'ange annonciateur ou à la Vierge pour un couplet ou pour quelques mots qui seront en français, mais les acteurs du jeu sont les seuls bergers.

Adoration des Rois Mages. Parfois, l'*Adoration des Rois* fournit le sujet de la chanson, mais ces 'bês monseûs' sont accueillis par les bergers qu'éblouit leur équipage et qui, sauf dans un cas, font seuls le dialogue, toujours naïvement plaisant.

Textes bilingues. Parfois aussi toute la chanson est partagée entre l'ange et les bergers, la mélodie des couplets français de l'un différant souvent de celle des couplets wallons chantés par les autres. Les deux parties s'opposent, d'autre part, chaque fois, le texte wallon restant familier et enjoué alors que les vers français, de tour lyrique, versent souvent dans la banalité.

Succès des Noëls. Souvent médiocres de langue et de style, pauvres de fantaisie et de finesse, mais soutenus par des airs gracieux ou alertes et portés par une verve drue ou un pittoresque sympathique, les *noëls wallons* ont connu un grand succès. On ne pouvait pourtant guère se souvenir de leur texte d'une année à l'autre. Ils avaient besoin de l'écrit, surtout quand ils comptaient dix, vingt et jusqu'à trente-trois strophes (cas du n° 32, verviétois). Sans doute le sujet restait-il toujours essentiellement le même, mais les variantes étaient nombreuses. Toujours d'ailleurs, les œuvres jouaient des vertus expressives du patois ou de l'opposition entre les tonalités opposées du wallon et du français. La donnée fondamentale du jeu ne résidait-elle pas, de surcroît, dans le fait que tout à coup les humbles de nos villes et de nos villages se croyaient ou feignaient de se croire devenus les Pasteurs élus de l'Adoration.



NOËL WALLON. *Un des plus anciens textes conservés transcrits en orthographe Feller, avec transcription musicale d'Ernest Closson. (Photo Francis Niffle, Liège).*

Le recueil de 1939, auquel l'*Inventaire* de Maurice Piron n'a rien ajouté, compte une quarantaine de *noëls* authentiques, complets ou fragmentaires, provenant des régions de Stavelot, de Verviers et de Liège. Ces textes, de dimensions très variables (de 24 à 265 vers), ne nous ont guère été conservés que par des copies manuscrites du XVIIIe siècle et par des éditions imprimées à partir de 1844. Ils ont visiblement été composés, pour la plupart, au XVIIIe siècle, à l'intention de publics de fidèles, sur des airs venus de France, par des prêtres et par des lettrés attachés à la célébration de la Naissance. Leur succès avait beaucoup fléchi à la fin du XIXe siècle. En 1902, quand deux abbés réunirent des *rèspleûs d'*

Noyé pour les élèves de l'Institut Saint-Remacle de Stavelot, l'un d'eux justifiait cette initiative dans une chanson mélancolique dont le refrain disait déjà: *C'èst bin damadje qu'on lès rouvèye, — lès bês noyés dè bon vî timps!*
En 1909, le professeur de l'Université de Liège, A. Doutrepont, ne connaissant qu'une version incomplète d'un noël anonyme, crut d'abord qu'il s'agissait d'une vieille chanson sans attribution possible, mais il dut reconnaître peu après que le texte avait, en fait, été composé en 1844 et publié en 1850 par le poète liégeois bien connu, Jean Joseph Dehin. À la même date, il considérait aussi comme archaïque un autre noël, publié en fait à Liège, le 26 décembre 1856 sous la signature du chansonnier Joseph Thiriart. Cependant, en fait, par leur tour narratif, ces deux chansons se distinguaient nettement, l'une et l'autre, des noëls plus anciens, dialogués et dramatiques. Ainsi dès le milieu du XIXe siècle le genre traditionnel avait perdu sa forme et son esprit entre des mains inexpertes et, vers 1900, il se mourait de l'indifférence du public, dorénavant moins sensible à son charme, en raison de l'évolution des mœurs. Cependant a-t-il pu, depuis lors, se maintenir au répertoire des chorales de patronages paroissiaux et trouver accès, pour la nuit du 24 décembre, aux programmes spéciaux de la radiodiffusion. Certaines représentations modernes de *Nativités* archaïques ont farci leur texte de *Noëls.* Pour le plus grand nombre, il n'est plus, hélas, qu'un souvenir, souvenir charmant pour ceux qui savent encore le wallon, souvenir d'un passé révolu pour les autres.

Maurice DELBOUILLE

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Sur la naissance et les premiers développements de la littérature dialectale, voir le chapitre précédent et M. PIRON, *Les littératures dialectales du domaine d'oïl,* in *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des littératures.* III: *Littératures françaises, connexes et marginales* (Paris, Gallimard, 1958), pp. 1414-1459. M. Piron a publié, d'autre part, un précieux *Inventaire de la littérature wallonne des origines (vers 1600) à la fin du XVIIIe siècle,* Liège, P. Gothier, 1962 (Extrait de l'*Annuaire d'histoire liégeoise,* t. VI, n° 4, 1961).

Sur l'étymologie de *cramignon,* cf. J. HAUST, *Etymologies wallonnes et françaises,* 1923 (fasc. XXXII de la Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège), pp. 56-58. Sur *Tresche-tresque,* cf. HAUST, *Dictionnaire Liégeois,* p. 671, s.v. *trèhes;* W. VON WARTBURG, *F.E.W.,* t. XVII, 1964, s.v. *treskan;* GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancien français,* s.v. *trescher, tresce, tresche, tresque;* DU CANGE, s.v. *tresche;* COTGRAVE, s.v. *tresquer.* Sur *hiède — herde,* cf. HAUST, *Dictionnaire Liégeois* s.v. *hiède.*

Sur le cramignon, cf. M. WILMOTTE, *Le wallon. Histoire et littérature des origines à la fin du XVIIIe siècle,* Bruxelles, 1893, p. 89; R. LEJEUNE, *Histoire sommaire de la littérature wallonne,* Bruxelles, 1942, p. 61.

Sur les 'Usages et croyances populaires dans les *noëls*' et sur 'Les *noëls* et les nativités dramatiques', cf. *Le folklore de Noël,* par EUGÈNE POLAIN, *La Vie Wallonne,* t. I, 1920, pp. 152-165; *Les noëls wallons,* par A. DOUTREPONT et M. DELBOUILLE, Liège et Paris, 1938, pp. 21-27 et 44-53, ainsi que M. DELBOUILLE, *Les noëls wallons et le folklore,* in *Mélanges... Félix Rousseau, Études sur l'histoire du pays mosan au moyen âge,* Bruxelles, Renaissance du Livre, 1958, pp. 201-220. Sur le thème de la Nativité en Wallonie, voir en outre TH. PIRARD, *Le Jeu de la Nativité en Wallonie,* Liège, Thone, 1950.

Sur les chansons de quête, cf. M. DELBOUILLE, *À propos de 'hèyé - hélî'* in *Bulletin du Dictionnaire Wallon,* XVI, 1927 - 1931, pp. 46-52, et *Les noëls wallons,* pp. 42 - 43 et n° 37, pp. 310-313.

Sur *Le Bethléem Verviétois,* voir la troisième édition de J. FELLER, Verviers, 1931.

Sur le thème général des noëls hutois et, plus spécialement, des noëls wallons, voir aussi J. EVRARD, *Le noël patois dans le domaine français,* in *Romanica Gaudensia,* t. IV, 1956, pp. 81-124.

L'évocation des thèmes développés par le genre a fait l'objet du chapitre IV des *Noëls Wallons* de 1938, où le même chapitre, écrit par A. Doutrepont dans son édition de 1909, a été considérablement complété et remanié à partir de textes alors inédits.



LÉONARD DEFRANCE. LE DÉPART DU CONSCRIT. *Toile signée et datée (1771). On a donné par erreur à cette charmante scène le titre 'La déclaration'. Il est pourtant visible qu'il s'agit d'un conscrit dont la cocarde d'engagé a été arrachée de son chapeau (les fils s'y voient encore) et gît à terre. Celui qui va partir l'invoque mélancoliquement tandis que la jeune fille, mélancolique elle aussi, offre à son amoureux, en souvenir, un ruban pris à son tablier. C'est exactement la situation du 'Liégeois engagé': la mère du jeune recruté, dans le texte, déclare qu'elle lui arrachera sa cocarde. Le père de la jeune fille, d'autre part, presse vivement son futur gendre de partir. Sur le tableau, un civil revêtu du 'sarrau' traditionnel des paysans ou ouvriers liégeois, répète la même invitation. La scène n'est pas 'réaliste' à la Defrance ou, plutôt, elle est d'un réalisme théâtral. C'est pourquoi, personnellement, je crois que l'on a affaire ici à une illustration du charmant opéra-comique de Hamal-Fabry. Verviers, Musée Communal (Photo A.C.L.).*

Un feu d'artifice: l'opéra-comique liégeois du XVIIIe siècle

Le 1er février 1757, le *Journal Encyclopédique* qui s'imprimait alors à Liège et que Voltaire qualifiait de 'premier des 163 journaux qui paraissent tous les mois en Europe', annonçait en ces termes à sa clientèle 'l'établissement d'un concert à Liège':

'Il étoit étonnant qu'il n'y eût aucun Concert public dans une Ville qu'on peut regarder, pour la Musique, comme la rivale des plus célèbres Villes d'Italie, dans laquelle il y a sept Chapitres qui ont tous à leurs gages quantités de bons Musiciens qu'ils ont fait élever à grands frais à Rome. Le sieur Hamal, Maître de Musique de l'Illustre Cathédrale, a senti qu'un pareil Établissement seroit très agréable à ses Concitoyens, et très utile aux progrès de son Art, il l'a tenté cette année avec tout le succès et tout l'applaudissement qu'il étoit en droit d'attendre de la supériorité de ses talents, et du goût de sa Nation. Le 23 du mois dernier, cet habile Musicien a fait exécuter un Acte d'un Opéra bouffon en Liégeois qu'il a mis en musique. Nous ne nous arrêterons pas à l'analyse du Poëme dont tout le mérite consiste en un comique local, qu'il est même impossible de rendre en tout autre langage que celui de sa Nation...

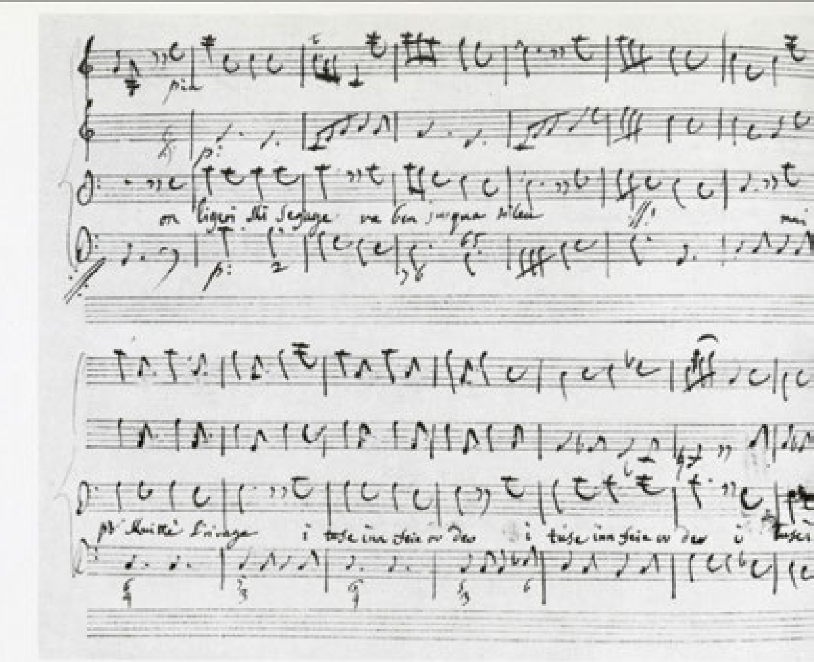
'À l'égard de la Musique, nous ne sçaurions trop louer l'Art du Compositeur dont le génie fait honneur à sa Patrie...'

Suivait un éloge, très vif en vérité, pour un journal dont la chronique théâtrale se montrait exigeante et qui se piquait de ne donner à un public de choix que les comptes rendus des spectacles importants de Paris, Vienne, Londres, des capitales allemandes et de la Cour d'Espagne. C'est qu'il ne s'agissait rien moins que d'une innovation dans la vie même de la Cité de Liège. Or, Liège connaissait depuis le milieu du XVIIIe siècle, dans une des rares périodes de calme politique de son histoire, une prospérité matérielle appréciable et une activité intellectuelle de bon aloi. Capitale d'une Principauté ecclésiastique politiquement rattachée à l'Empire, mais pratiquement indépendante, pénétrée depuis des siècles par une culture française à laquelle elle avait conscience d'appartenir, la ville tenait à jouer dignement son rôle en servant les lettres et en honorant les beaux-arts. Un prince-mécène comme Jean-Théodore de Bavière, des aristocrates et des bourgeois acquis aux idées nouvelles avaient donné le jour à une vie de société aimable, personnelle, et curieuse. Le théâtre, cependant n'avait pas d'éclat et présentait même de sérieuses lacunes. Il avait fallu attendre 1740 pour qu'un programme de comédie fût régulièrement donné par des acteurs français. Alors, un public averti courut également applaudir des troupes de chanteurs italiens dont l'une présenta notamment, en 1753, des opéras de Buranello et de Pergolèse. On connaît l'influence qu'exercèrent ces séances sur la vocation du jeune Grétry: 'J'assistai pendant un an à toutes les représentations', a-t-il écrit dans ses *Mémoires*; 'c'est là où je pris le goût passionné pour la musique.'

Jean-Noël Hamal. Un autre musicien de Liège, moins connu de l'étranger, dut se délecter tout autant à cette série de spectacles: Jean-Noël Hamal, le compositeur du 'Théâte ligeois' (Liège 1709-1778). Fils d'un maître de musique à la cathédrale Saint-Lambert, Jean-Noël n'avait pas vingt ans lorsqu'il s'en alla à Rome où ses premières

œuvres furent exécutées. Rappelé à Liège en 1731 par le Chapitre cathédral qui lui confia diverses fonctions, il devint maître de chapelle en 1738 et son orchestre, aux dires de Grétry, fut bientôt un des meilleurs d'Europe. Lors d'un nouveau voyage en Italie en 1748, il se fixa à Naples où son maître Durante lui ouvrit les salons de la société napolitaine. De retour à Liège, définitivement cette fois, il y composa une œuvre d'une ampleur peu commune (*Te Deum*, motets, oratorios, messes, cantates, symphonies, musique de chambre, pièces pour clavecin, et opéras-comiques) dont quatre symphonies seulement furent gravées de son vivant car Jean-Noël afficha toujours pour la gloire organisée la plus sereine indifférence.
Comme devait encore le souligner le *Journal Encyclopédique* en 1758, à propos de son opéra bouffe liégeois *Les Hypocondres*, parmi ceux qui cultivent 'l'art enchanteur de la musique', M. Hamal, maître de musique de Saint-Lambert, tient le premier rang. 'Si nous n'avions eu un La Fontaine qui méconnut ses talens et qui, pour nous servir de l'expression de M. de Fontenelle, 'se croyait par bêtise inférieur à Phèdre', nous serions surpris de retrouver dans M. Hamal, la même simplicité sur ce génie vraiment original qu'il a reçu de la nature. Il a fallu qu'on lui ait appris à connoitre ce qu'il vaut...'

Serait-ce donc par timidité, par maladresse peut-être, qu'un musicien de cette classe 'perdit son temps' à composer une musique ravissante pour des pochades écrites en patois? Non. Jean-Noël Hamal n'était ni timide, ni maladroit. Il se montrait simplement amateur de nouveautés. Ayant séjourné à Naples, il y avait connu la tradition qui consistait, depuis la fin du XVIIe siècle, à faire chanter des airs bouffons en dialecte napolitain dans des opéras; de surcroît, il avait dû rencontrer aussi, là-bas, Niccolò Logroscino, compositeur local mort en 1763, dont l'innovation consista précisément à créer un opéra complet en langue populaire. Ce n'est certainement pas le hasard, d'autre part, qui fait que la qualité des spectacles, à Liège, s'affirme après le second



LI LIGEOI ÈGAGI (LE LIÉGEOIS ENGAGÉ) DE JEAN-NOËL HAMAL. *Manuscrit autographe. Premier acte.* 'On ligeoi ki s'ègage va ben jusqu'à Tileu...'. *Conservatoire Royal de Liège. Fonds Terry nº 163 (Photo Conservatoire de Liège).*

voyage en Italie de Jean-Noël Hamal. La représentation de la *Serva Padrona* de Pergolèse dans la capitale de la Principauté, un an après Paris, lui est sans doute imputable; et quand Grétry encore enfant — douze ans — bée à ce spectacle, on peut croire que c'est Jean-Noël, en pleine force de l'âge, qui lui a, directement ou non, procuré ce plaisir. Mais un autre Liégeois n'a pas fait moins que lui pour la constitution d'un art dramatique local. Cet homme, c'est son ami Simon de Harlez.

Simon de Harlez. Simon naît, comme Jean-Noël, au début du siècle, à Liège, et il meurt à peu près au même âge, en 1781, dans son château de Deulin. Avant d'être promu chevalier, Simon-Joseph fit ses études à Louvain d'abord, à l'Université de Pont-à-Mousson ensuite où il conquit son grade de licencié en droit. Nanti de charges fort importantes à la fin de sa vie, Député aux États et Membre du Conseil Privé, il se trouve déjà, dans les années qui nous intéressent, prévôt de Saint-Denis, chanoine de la Cathédrale, conseiller à la Cour allodiale.
Il mène grand train en son hôtel canonial où il a constitué un véritable salon littéraire et musical d'où sortira d'abord le 'théâtre liégeois', ensuite le groupement si important pour la vie

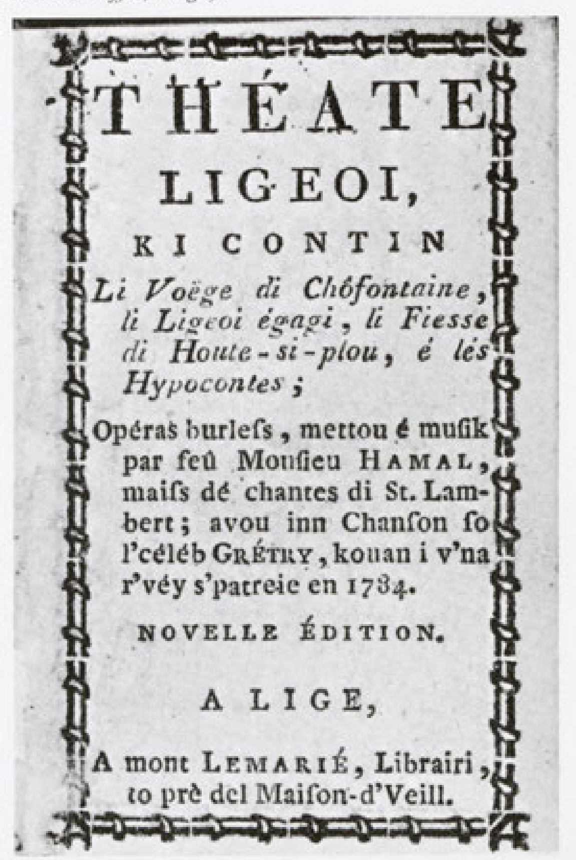
intellectuelle de Liège qui a nom la *Société libre d'Émulation* (1779). Chanoine, sans doute, mais à la mode du XVIIIe siècle, chevalier, mais d'origine plutôt récente, c'est authentiquement un grand bourgeois aux goûts aristocratiques, à la curiosité toujours en éveil, au tempérament généreux. Nous lui devons la découverte de Grétry qu'il encouragea et aida.

Il a des amis dans la noblesse du Pays de Liège, notamment le baron Pierre-Grégoire de Vivario, Pierre-Robert de Cartier de Marcienne, futurs bourgmestres de Liège. Il est lié aussi avec Jacques-Joseph Fabry, d'une vieille famille consulaire, qui, lui aussi, sera bourgmestre et grand bourgmestre. 'Honoré des princes autant qu'aimé du peuple jusqu'au commencement du règne de Hoensbroeck', a-t-on dit, le jurisconsulte et écrivain Fabry jouera un rôle de premier plan dans la Révolution liégeoise de 1789, après avoir contribué puissamment, par la plume et l'action, à l'établissement des idées nouvelles.

Simon de Harlez entretint également des relations très cordiales avec les deux comtes de Horion, l'un grand-maître de la Cour du prince-évêque Jean-Théodore de Bavière et son ambassadeur à Paris, l'autre Grand Mayeur, apparenté au prince-évêque Velbruck. Le premier d'entre eux protégea contre vents et marées l'homme qui avait fondé à Liège, en 1756, le *Journal Encyclopédique*: Pierre Rousseau. On n'a pas de preuve formelle que ce dernier ait fréquenté le salon de Simon de Harlez. Cependant, comme on sait par ailleurs que le grand journaliste dont la publication portait le renom de Liège aux quatre coins de l'Europe était devenu bourgeois de la Cité par privilège exclusif, on peut supposer avec infiniment de vraisemblance qu'il côtoya ses nouveaux concitoyens, que les amis de ses amis furent ses amis, et qu'il rejoignit, chez le chanoine de Harlez, les amateurs de discussions littéraires, musicales et politiques. Du reste, Pierre Rousseau avait lui-même été auteur dramatique à Paris avant 1750 et il avait écrit un acte en collaboration avec le père de l'opéra-comique en France, Favart. On comprend, dès lors, pourquoi le *Journal Encyclopédique*, très préoccupé des choses de théâtre, accordait une place de choix aux problèmes que posait le genre à la mode: l'opéra-comique. On comprend aussi que ces problèmes aient passionné les Liégeois: n'étaient-ils pas friands de musique?

Telle est donc, en 1757, l'ambiance dans laquelle vont voir le jour, coup sur coup, quatre opéras burlesques que l'on réunira plus tard sous le nom de *'Théâte Ligeoi'*: *Li Voëgge di Chôfontaine*, 3 actes (dont le premier fut représenté à l'Hôtel de Ville le 23 janvier 1757) que la tradition attribue à la collaboration des frères de Harlez, ainsi que de Fabry, Cartier et Vivario pour le livret; *Li Ligeoi ègagy* (2 actes, créés le 14 avril 1757 dans la même salle) dû à la plume de Fabry, *Li Fiesse di Houte-si-plou* (8 décembre 1757), 3 actes de Vivario, et, enfin, *Les Ypoconte* de Simon de Harlez, 3 actes (17 février 1758), ces deux 'opera burless'

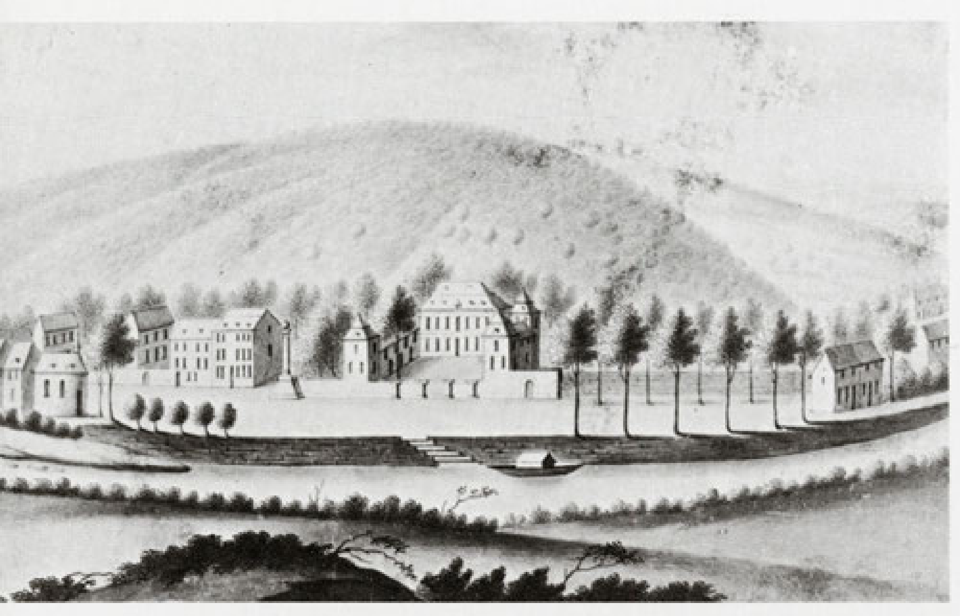
UNE DES NOMBREUSES ÉDITIONS DU *THÉATE LIGEOI* QUI ONT VU LE JOUR. *Vers 1827. Le format in-32 a été respecté. Liège, Collection particulière (Photo Francis Niffle, Liège).*


THÉATE
LIGEOI,
KI CONTIN
Li Voëge di Chôfontaine, li Ligeoi égagi, li Fiesse di Houte-si-plou, é lés Hypocontes;
Opéras burlefs, mettou é mufik par feû Moufieu HAMAL, maifs dé chantes di St. Lambert; avou inn Chanfon fo l'céléb GRÉTRY, kouan i v'na r'véy s'patreie en 1784.
NOVELLE ÉDITION.
A LIGE,
A mont LEMARIÉ, Librairi, to prè del Maifon-d'Veill.

étant comme les deux premiers, joués dans les salons de l'Hôtel de Ville et, comme eux, 'mettou ès muzik par Mr Hamal.'

Influence du 'Journal Encyclopédique'. La tradition dialectale du théâtre était-elle donc si vive à Liège? Non pas. Seule une critique vigilante a réussi à déceler, outre quelques moralités, survivances médiévales, quelques 'entre-jeux' de paysans, au XVII[e] siècle, petites saynettes à deux, trois ou quatre personnages écrites par des lettrés mais qui pouvaient se jouer sur les tréteaux de foires ou de marchés et qui brossaient, à la manière d'un Callot, 'les malheurs de la guerre' pour les gens du peuple. Subsistent aussi quelques 'moralités', anodines représentations de pensionnat ou de couvent, et quelques minuscules 'scènes de rues'. Dans ces conditions, il peut paraître surprenant, à première vue, que la société qui vient d'être dépeinte ait songé à créer de toutes pièces un théâtre régional lyrique en dialecte. Mais le paradoxe n'est qu'apparent. La littérature dialectale se présentait alors comme un délassement, un délassement écrit par des lettrés. Simon de Harlez et son entourage, bien au courant de la tradition napolitaine, très sensibles aussi à l'influence française, ont saisi le rapprochement à opérer entre le goût musical et littéraire du moment et les possibilités du dialecte local (appelé alors le 'liégeois' et non le 'wallon'), un dialecte qu'ils possédaient à la perfection et qu'ils parlaient sans aucun doute couramment, comme le faisaient alors toutes les couches de la société. Vers 1750, à Paris, en effet, l'opéra-comique se transformait comme se transformait du reste tout le théâtre comique. Les sujets populaires folkloriques y abondent, et le 'genre poissard' y fait recette avec Vadé qui s'oppose aux grâces trop enrubannées de Favart. Le *Journal Encyclopédique* critique cet engouement, mais, le critiquant, il fait en même temps connaître Vadé et bien d'autres auteurs de la même veine, il résume leurs pièces et diffuse, par conséquent, le genre avec les thèmes. En avril 1756, par exemple, il rend compte d'un opéra-comique, *Les Racoleurs*. Mince sujet: le sieur Toupet, petit-maître perruquier, aime Javotte, la fille de Madame Saumon, harengère, qui ne l'aime point et lui préfère un soldat nommé la Bûche. Pour se débarrasser d'un soupirant indésirable soutenu par sa mère, Javotte fait enrôler Toupet à la suite d'un stratagème. 'Voilà', conclut le *Journal*, 'sur quoi roule toute la pièce qui est remplie du jargon, du ton et des manières de Racoleurs, Grenadiers, Vivandiers et Poissards...'

Li Voëgge di Chôfontaine. Comment ne pas mettre en regard *Li Voyèdje di Tchaufontainne* qui nous conte l'histoire, en trois actes, d'une joyeuse compagnie liégeoise — les bouchères Tonton et Adîle, Marèye Bada la harengère, Golzau le fringant caporal — qui a entrepris de se rendre dans la petite ville d'eaux de Chaudfontaine, aux portes de Liège, par la barque de service: on y passera quelques heures agréables. Embarquement, bain et repas tumultueux car les commères sont plus fortes en gueule que Madame Angot elle-même. Et les injures, les cris, l'ironie mordante de nos dames de la Halle constituent le sel de la pièce, un sel très gros dont le piquant est encore relevé, contre toute attente, par l'audition d'une musique charmante: il y a là une distorsion voulue du plus savoureux effet. Nous voilà bien dans le traitement d'un genre poissard et 'populaire', et le critique français Camille Bellaigue avait vu clair vers 1892 quand il suggéra le premier, sans connaître le truchement du *Journal Encyclopédique*, ce que le premier opéra burlesque wallon pouvait devoir à la mode parisienne. On a contesté, dans la suite, le 'parti-pris de vulgarité' dans le Théâtre liégeois. Mais c'est oublier devant quel public choisi eurent lieu les premières représentations du *Voyèdje*: dans les salons du chanoine de Harlez, d'abord, avant ceux de l'Hôtel de Ville (acte par acte), puis en plein air aussi, plus tard, dans les magnifiques jardins du comte de Jehay au château de Jehay-Bodegnée. Si l'on doutait encore de la recherche malicieuse d'effets, il conviendrait d'ouvrir les précieux autant que rarissimes *Souvenirs de François Garnier, jardinier-jubilaire au château de Jehay*,



LAVIS DU XVIII[e] SIÈCLE ATTRIBUÉ (PROBABLEMENT À TORT) À REMACLE LE LOUP. *Chaudfontaine se trouve sur la rivière de Vesdre, affluent de l'Ourthe qui se jette dans la Meuse à Liège. Bibliothèque de l'Université. Service des Collections artistiques (Photo Bibliothèque de l'Université).*

LI VOYÈDJE DI TCHAUFONTAINNE (orthographe moderne). Illustration du XIX[e] siècle (1878) due à un des meilleurs aquafortistes liégeois, Adrien de Witte. L'artiste a fort bien interprété la scène que le XVIII[e] siècle n'a pas traitée. Sur la barque qui glisse au fil de l'eau (non de la Meuse, mais de la Vesdre), la dispute entre les 'dames de la Halle' en est arrivée à son paroxysme; tandis que les autres assistants s'amusent du spectacle, le fringant caporal Golzau va tenter de s'interposer. Liège, Cabinet des Estampes (Photo Cabinet des Estampes).

édités au XIX[e] siècle par le comte Xavier van den Steen de Jehay auquel on attribue, au reste, la rédaction elle-même de cette 'curiosité' littéraire:

'J'ai encore souvenance d'avoir vu M. le Baron de Tornaco de Lens Saint-Servais donner une plaquette à Lambert Rorive, un des ouvriers du jardin, pour deux locutions wallonnes, recueillies par ce caustique et intelligent garçon. M. de Tornaco transmettait le résultat de la trouvaille aux auteurs du *Théâtre Liégeois*, Messieurs le Baron de Vivario, les Chevaliers de Cartier, de Harlez et Hamal. Le Baron de Tornaco ne se contentait pas de rémunérer des émissaires qui à l'instar de Rorive, fréquentaient les fêtes et les marchés ou foires; lui-même dirigeait ses promenades équestres vers Montegnée où il sollicitait de *botteresses*, peu prudes et bégueules, quelques expressions énergiques et délurées. Ces dernières furent un fort apport pour la composition des opéras liégeois...'

Cette fois, il est difficile de nier, malgré certaines fantaisies du livre évoqué, 'la trivialité voulue et cherchée.'
Aussi bien, c'est *Li Voyèdje* qui utilise au maximum les ressources du genre poissard.

Li Ligeoi ègagy. Les trois autres opéras burlesques sont d'une autre venue. *Li Ligeoi ègagy,* histoire toute simple d'un jeune Liégeois du peuple qui s'est laissé enrôler par un racoleur français, à la grande colère de sa mère et au désespoir de la charmante Marianne, sa fiancée, offre beaucoup plus de nuances psychologiques que la musique d'Hamal souligne

PLACARD IMPRIMÉ DU PRINCE-ÉVÊQUE DE LIÈGE, JEAN-THÉODORE DE BAVIÈRE, DATÉ DU 21 AVRIL 1757. *Cet édit renouvelle des défenses d'enrôlement antérieures sur les territoires de la Principauté de Liège et du Comté de Looz. Mais il autorise, par la même occasion, le comte de Horion et le baron de Vierset à lever chacun un régiment d'infanterie pour le roi de France. L'acte – qui vient d'être retrouvé tout récemment aux Archives de l'État à Liège par l'archiviste en chef Hansotte – n'intéresse pas seulement la politique française du prince Jean-Théodore de Bavière. Il atteste formellement que l'opéra comique* Li Ligeoi ègagi *s'inscrit bien dans l'actualité la plus directe de son temps. Liège, Archives de l'État (Photo Francis Niffle, Liège).*



JEAN-THEODORE *Duc de Baviere, Cardinal, par la grace de Dieu Evêque & Prince de Liege, de Freising & de Ratisbonne, Duc des deux Bavieres, du Haut Palatinat & de Bouillon, Comte Palatin du Rhin, Prince du St. Empire Romain, Landgrave de Leuchtenberg, Marquis de Franchimont, Comte de Looz & de Horne, Baron de Herstal, &c. &c.*

Les abus qui résultent des Enrôlemens qui se sont faits pour les Puissances Etrangeres dans les Etats de Notre Principauté de Liege & Comté de Looz, aiant donné lieu à quantité de plaintes, qui malheureusement sont trop fondées, Nous avons jugé nécessaire de renouveller, comme par les Présentes renouvellons en tant que de besoin, les Edits des Princes nos Prédecesseurs, signament ceux du 23. Novembre 1737. & 11. Février 1739., publié & mis en Garde de Loi; Ordonnons en consequence à tous & quelconque de s'abstenir de tout Enrôlement, pour autre Service que le Nôtre, & à tous nos Hauts & Subalternes Officiers, Baillifs, Maieurs, Bourguemaitres & Magistrats des Villes, Seigneuries & Communautés, de souffrir aucun Enrôleur, ou Embaucheur, tels qu'ils puissent être, dans leur Jurisdiction ou District respectifs, pour quelque Service étranger que ce soit, à moins d'être muni d'une Déclaration ou Permission spéciale de Notre part en forme probante & autentique, sous les Peines & Amendes statuées par les Mandemens ci-dessus exprimés : Déclarons que Sa Majesté Très-Chrêtienne aiant accordé au Comte *Charles de Horion* & au Baron de *Vierset* Nos Chambellans, de lever pour son Service chacun un Régiment d'Infanterie, Nous leur avons donné, comme par les Présentes leur donnons la Permission d'enrôler dans Notre Principauté de Liege & Comté de Looz; défendant à tous nos Officiers, Bourguemaitres & autres nos Sujets, d'y porter aucun empêchement, Notre Intention étant qu'ils en jouissent pleinement, & que les Présentes soient imprimées & affichées, pour que Personne n'en puisse prétexter cause d'ignorance. Donné en Notre Conseil-Privé de Liege le 21. Avril 1757.



DESSIN DE GILLES DEMARTEAU. *Ce dessin, extrait d'un carnet inédit de croquis de l'artiste, n'était pas destiné, selon toute vraisemblance, à illustrer les* Hypocondres *de Simon de Harlez, mais il s'applique on ne peut mieux au personnage de la charmante dolente, Mademoiselle 'Chachoule' (en liégeois moderne tchâtchoule, femme pleurarde) qui soigne à Spa ses maux imaginaires. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes (Photo Bibliothèque Nationale, Paris).*

avec bonheur. On n'a jamais vu, dans cette scène 'populaire', qu'une aimable distraction, et c'en est une assurément. Il est tout naturel qu'on rie à la vue de ce diable de Colasse, qui s'est engagé par vantardise, en étant ivre, mais qui, dégrisé, voudrait tout d'abord ne pas dépasser les hauteurs de sa ville: *'un Liégeois qui s'engage va bien jusqu'à Tilleur...'* Le rire est plus nuancé et l'affaire plus plaisante, en un mot, si l'on sait que, dans le même numéro du *Journal Encyclopédique* qui rend compte de la création de notre opéra-comique, on lit précisément:

'Le roi de France a créé depuis peu deux nouveaux régiments d'Infanterie de deux bataillons chacun, en faveur de la nation Liégeoise: l'un a été donné à M. le Chevalier de Vierset qui a servi la France avec distinction, et l'autre à M. le Comte d'Horion, Chambellan de LL. MM. Impériales, attaché au Service de l'Impératrice-Reine qui aurait vu encore avec plus de regret passer ce jeune seigneur à d'autres drapeaux, si aujourd'hui les deux Puissances n'avaient des intérêts communs. Les Recruës pour ces nouveaux Régimens se font avec tout le succès possible...'

La pièce correspond donc à des préoccupations très précises. Jean-Joseph Fabry, très attaché à la France, s'est inspiré du moment présent pour faire une spirituelle propagande au nouveau régiment de son ami Horion.

Li Fièsse di Hoûte s'i ploût. La Fête du Moulin 'd'écoute s'il pleut') n'offre guère l'intérêt des autres pièces. C'est un divertissement de paysans à l'action assez languissante qui présente seulement au public une seule innovation: l'introduction d'un personnage de 'Flamand', qui donne lieu à des brocards.

Les Ypoconte. Par contre, l'histoire des hypocondres mise en scène par Simon de Harlez, nous met en présence d'une œuvre extrêmement originale. Le public n'en connaît plus la musique, de nos jours, contrairement aux deux premières pièces, mais la force de l'intrigue, et son traitement savoureux sont suffisants pour que le Professeur Marcel Florkin ait pu, à juste titre, parler excellemment de *Simon de Harlez, Molière des Eaux de Spa,* dans son livre *Épisodes de la Médecine liégeoise* (Liège, 1963). Avant son étude, on discernait bien, sans doute, les qualités générales des trois actes à propos desquels j'écrivais en 1941: 'Puiser son inspiration dans les travers de malades imaginaires, assembler ces personnages dans une ville d'eaux pour les faire disserter et gémir sur leurs maux; philosopher sur des grotesques que nimbe pourtant une sorte de *spleen* préromantique; mêler à l'action un faux docteur qui se laissera prendre lui-même à une fausse médecine, mêler maladies et amour, promener nonchalamment une intrigue peu serrée et compliquée à la fois; laisser alterner des nuances de jalousie et de passion naissante avec les



EXEMPLE AMUSANT D'UNE RÉCLAME POUR LES EAUX DE SPA. *Planche tirée des* Perspectives ou vues des fontaines de Spa. Gezegten van de fontaine van Spa, *Amsterdam, Mortier, 1734, reproduction de la première édition de l'ouvrage anonyme* Amusemens des Eaux de Spa *(également de 1734). D'après l'article cité du Professeur Marcel Florkin (Photo Francis Niffle, Liège).*

propos cocasses d'hypocondres déchaînés; faire de la peinture de caractères, enfin, en même temps qu'une satire dans un livret d'opéra-comique; tout cela avait l'air d'une gageure. Simon de Harlez l'a réussie.'

Mais ce que, seules, la science et la culture de Marcel Florkin pouvaient détecter, de surcroît, dans l'opéra burlesque, c'est la moquerie permanente par Simon de Harlez, aidé ici par son ami le médecin Jean-François Denoël, des théories médicales du mouvement, nées de la philosophie de Leibnitz. Théories que l'on avait mises à la mode à Spa dès 1740. Somme toute, on peut esquisser également, me paraît-il, un rapprochement flatteur avec l'esprit de *Candide*. Et l'on doit surtout rappeler la conclusion de Marcel Florkin:

'En réalité, l'auteur des *Ypocontes* fait une satire, savoureuse dans sa bonhomie et dans sa vérité, de l'Hygie aquatique spadoise du XVIIIe siècle et, sans que leurs noms soient jamais cités, ce sont les grands prêtres du système de la médecine du mouvement qui y sont transpercés de mille traits. L'auteur pousse le sarcasme jusqu'à ne jamais faire mention des eaux de Spa, passé le tout premier vers de l'opéra. Sous son allure de farce, l'œuvre de Harlez exagère à peine les excès du système médical auquel venaient, des quatre coins de l'Occident, se soumettre, à Spa, les riches victimes d'un premier 'mal du siècle', l'hypocondrie. Elle offre, sous cet aspect, un document de premier ordre, et elle atteste aussi que les théories médicales en vogue dans la ville d'eaux n'étaient nullement prises au sérieux par la totalité des médecins.'

Les Ypocontes sont la dernière pièce de ce que l'on a appelé, dans les nombreuses éditions qui se sont succédé dès le XVIIIe siècle jusqu'en 1854, le '*Théâte Ligeois*'. Ce 'Théâtre', dont la première œuvre a été représentée en janvier 1757 et la dernière en février 1758 a donc été réalisé en un peu plus d'un an. Ce fut un véritable feu d'artifice sans lendemain. Il n'y eut plus qu'un opéra-comique

wallon au XVIII[e] siècle, *Li Mâlignant* (*Le Médisant*), de l'abbé Hénault, production qui vit le jour en 1789. Pourquoi, s'est-on parfois demandé, les collaborateurs de 1757-1758 n'ont-ils pas continué sur leur lancée? Une raison paraît s'imposer: ils étaient sages, et ils savaient qu'ils avaient déjà beaucoup donné. Leur jeu intellectuel n'était pas inépuisable, surtout s'ils voulaient en maintenir la qualité — éclat, brio, intelligence.

Ce n'est pas que la valeur scénique des différentes pièces fût exempte de tout reproche. Mais elle était sauvée par son esprit et par une musique raffinée des plus suggestives. L'interprétation, elle aussi, devait être piquante.

Une représentation du *Voëgge*. Nous sommes fort mal renseignés sur les représentations qui eurent lieu, on l'a dit, non seulement dans le salon de Simon de Harlez et à l'Hôtel de Ville de Liège, de même qu'à la résidence d'été du prince-évêque, au château de Seraing, mais aussi au Théâtre de Liège auquel le succès des pièces donna naissance en 1767. Fort heureusement, des pages très savoureuses nous sont restées sur une représentation du *Voëgge* qui se déroula dans le parc du beau château de Jehay (Jehay-Bodegnée, province de Liège), en un temps où ce que l'on peut appeler des 'gens du monde' s'amusaient à jouer les harengères et les bouchères en même temps que le caporal ridicule. C'était vers 1786 ou 1787...

Ce délicat plaisir d'une époque qui allait disparaître, ce sont les pseudo *Souvenirs de François Garnier, jardinier* qui nous le donnent. 'Environnement sociologique' selon les souhaits de la critique littéraire de nos jours! Foisonnement de détails inestimables! Revenons avec eux aux beaux jours des opéras liégeois (en fait, 1787):

'Vers cette époque, venaient fréquemment en villégiature à Jehay plusieurs musiciens de Liège et de Huy, presque tous des élèves des Hamal, oncle et neveu...

'Un jour que la plupart de ces virtuoses étaient venus exécuter divers oratorios, on forma les projets de représenter un de ces opéras; celui qui fut proposé fut accepté. On se sépara en promettant de se retrouver dans trois semaines à Jehay; entretemps, mes maîtres convièrent les habitants des châteaux voisins à venir honorer de leur présence cette représentation. On opta pour *Li voëgge di Chôfontaine*... La température était clémente, nous touchions aux derniers jours du mois d'août. On décida que la représentation aurait lieu dans le jardin: on choisit pour le théâtre le cabinet *gloriette* à droite du château et vers le village. Le petit boulingrin, quinconce de charmilles et d'ifs, se prêtait avantageusement pour servir de coulisses et de comparses. L'indispensable M. Lucrèce, le Vestris *impresario* du théâtre de Liège, vint aider de ses conseils les menuisiers Vincent et Bartholomé.

'MM. De Rodde et Curriez peignirent avec talent les décors, et moi, avec mes ouvriers, j'ornai et décorai de fleurs et de verdure les loges qui s'étageaient en amphithéâtre derrière les rideaux de tilleuls qui se prolongent jusqu'au parterre du jardin; la vue de ce dernier était masquée par un double rang de loges, surplombant un vaste parterre envahi de bonne heure par un nombreux et impatient public. Je renonce à énumérer la belle et resplendissante assemblée qui se rendit à l'invitation de mes maîtres: il me serait plus aisé de dire les châteaux qui n'y eurent point de représentants.

'La représentation obtint un succès complet, grâce aux acteurs, grâce aux directeurs. M. le Chanoine Rendeux se distingua parmi ces derniers: s'il n'eut point un grand mérite comme peintre, il allia du moins des professions peu souvent réunies; prêtre régulier, il écrivait des opéras classiques, violoniste, élève d'Hennechenne, il avait fréquenté comme peintre l'atelier de Joseph Vernet. Il dirigeait les concerts donnés à Seraing, à Hex, à Jehay et dans d'autres châteaux du Pays de Liège où il ne comptait que des amis...

'M. le docteur Mariotte (ami intime du comte de Jehay) remplit le rôle de M. Golzau, liégeois francisé.

'Mon maître m'a dit souvent qu'il ne connais-

sait personne qui eût mieux conservé l'accent français que le docteur Mariotte; il est vrai, qu'il avait fait un long séjour à l'Université de Montpellier. Il ne fut point en dessous de son rôle qu'il rendit aux applaudissements des spectateurs. M. Mariotte, à beaucoup de talent, joignait les qualités aimables d'un homme de bonne société, il était recherché par toutes les classes.
Mmes Warnant et Bourguignon excellèrent dans les rôles de Tonton et d'Adyle, Mlle Laplume se surpassa dans celui de Marie Bada. M. Loncin, dans le pêcheur maître Gérard, enleva tous les suffrages.
'M. le conseiller Anciaux, d'un ton dithyrambique, termina la représentation en proposant l'ovation des auteurs de l'opéra. En conséquence, MM. le Baron de Vivario de Ramezée, Guillaume de Harlez, collaborateur de son frère Simon et Fabry d'Hérouville, furent invités à paraître sur la scène où les grâces, la beauté et la jeunesse, représentées par MM^lles de Berlo, de Waha et de Liverlo, les couronnèrent de lauriers et les enguirlandèrent de fleurs.
'Telle fut cette fête théâtrale qui laissa le souvenir le plus agréable à la société de l'époque.'



LE DÉPART DU *LIDJWÈS ÈGADJÎ. Colasse fait mieux que se résoudre à suivre le racoleur; il s'apprête à montrer, comme dit le texte, 'qu'un Liégeois a autant de courage qu'un Français', essayant ainsi d'apaiser les pleurs de sa fiancée et de sa mère. Une des quatre gravures du XIXe siècle composées par Jules Helbig pour l'édition du* Théâtre Liégois *de 1854. Conservatoire Royal de Liège (Photo Conservatoire de Liège).*

SURVIVANCES DU *THÉÂTE LIGEOIS*.

Le 'souvenir agréable' ne se borna pas au XVIIIe siècle. Même si le plaisant *Voëgge* ne suscita pas d'imitation, il ne fait pas de doute que sa réputation ne faiblit point. En témoignent non seulement plusieurs éditions du XVIIIe et du XIXe siècle, imprimées dans des livrets de petit format qui joignirent au *Voëgge* les autres pièces. François Bailleux fournit en 1854 une édition plus soignée, contenant une préface, des notes, des commentaires et quatre jolies gravures dues à un autre 'wallonisant' liégeois, Jules Helbig. En 1924, enfin, *Li Voyèdje di Tchaufontainne* bénéficia d'une édition scientifique du grand philologue Jean Haust, avec transcription en orthographe phonétique (celle de Jules Feller) et de précieux commentaires.
Les représentations, relativement nombreuses au XVIIIe, s'espacèrent dans la première partie du XIXe siècle pour reparaître dans la seconde moitié. On joua à Liège, soit dans la salle de la Renommée, soit au Pavillon de Flore, soit sur

la scène du Gymnase, non seulement *Li Voyèdje* mais *Li Ligeois ègadji*. L'année 1890 fut — pour des raisons qu'il conviendrait de dégager mais que n'explique pas Fernand Stévart, qui creusa pourtant le sujet — une année particulièrement faste: non seulement des représentations eurent lieu à Verviers et à Huy, mais au Théâtre Molière à Bruxelles. Chose plus curieuse, une adaptation française, *Le Voyage de Chaudfontaine*, due à M. de Fleurigny, permit de jouer la pièce à Paris, au Théâtre des Nouveautés, du 2 au 20 juin.

Lors de la commémoration du deuxième centenaire de la pièce wallonne, une reprise du premier acte eut lieu, comme en 1757, dans une salle de l'Hôtel de Ville de Liège.

Mais le souvenir le plus complet et le plus charmant de notre temps fut assurément fourni au public liégeois par un des 'Galas wallons', celui du 17 septembre 1970; il se manifesta dans la vaste salle de l'Opéra, avec des décors et des costumes dessinés avec autant d'astuce que de goût par une toute jeune décoratrice liégeoise, Geneviève Yans. La représentation fut animée par plusieurs artistes réalisant le difficile amalgame de la qualité des voix et celle du jeu dramatique, amalgame compliqué encore par les difficultés du langage dialectal.

D'autre part, des concerts ou des récitals ont aussi propagé des airs du *Voyèdje* et du *Lidjwès ègadji*. La redécouverte progressive du talent de Jean-Noël Hamal, popularisé par le disque, n'est assurément pas étrangère à ce renouveau d'intérêt pour les airs wallons qui enchantèrent notre XVIIIe siècle.

Rita LEJEUNE

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Le texte des pièces et l'énumération des éditions parues se trouvent dans l'édition F. BAILLEUX et U. CAPITAINE, *Théâtre Liégeois*, Liège, Carmanne, 1854. Lettre aux éditeurs de J. STECHER. Éd. critique par J. HAUST de la pièce *Li Voyèdje di Tchaufontainne*, Liège, Carmanne, 1924. Résumé des *Ypoconde* avec édition partielle du texte en orthographe du XVIII[e] siècle par M. FLORKIN, S. DE HARLEZ, *Molière des Eaux de Spa*, Liège, *Revue Médicale de Liège*, 1953. Partition réduite pour piano et chant du *Voyège di Chaudfontaine* par L. TERRY, Liège, Muraille, 1858 (Anciennes Œuvres de l'École musicale liégeoise, 1).

Partitions originales des œuvres à la Bibliothèque du Conservatoire de Liège.

Commentaires sur les quatre pièces du Théâtre, v. *R. Lejeune, Histoire sommaire...*

Sur le *Journal Encyclopédique*, voir plus haut l'orientation bibliographique de R. MORTIER, *Le siècle des Lumières*. Cf. G. DE FROIDCOURT, *Pierre Rousseau et le Journal Encyclopédique à Liège* (1756-1759), dans *La Vie Wallonne*, 1953.

F. GARNIER, *Souvenirs de François Garnier*, jardinier jubilaire au château de Jehay, y décédé le 16 décembre 1846 à l'âge de 99 ans et demi, édités par le comte Xavier van den Steen de Jehay, Liège, Grandmont-Donders, 1884-85, 2 vol.

DEUXIÈME PARTIE

LES ARTS



PORTRAIT DE JOHANNES NEUDÖRFER ET DE SON FILS. *1561. Par Nicolas Neufchâtel. Nicolas Neufchâtel, dit Lucidel, qui naquit à Mons vers 1527, fut un excellent portraitiste. Il dut s'expatrier vers 1560 et œuvra notamment en Bavière. Il mourut à Nuremberg vers 1567. Trop peu connu de ses compatriotes wallons, Neufchâtel figure pourtant dans les plus grands Musées. Munich, Pinacothèque (Photo A.C.L. Bruxelles).*

I - GOTHIQUE ET RENAISSANCE

Tradition vivace et ferments nouveaux. Lambert Lombard, Jacques du Broeucq et les arts de leur temps

Au XVIe siècle, la capitale des arts, dans ce qui deviendra la Belgique, c'est Anvers. Lorsqu'en 1520-1521, Albert Dürer séjourne aux Pays-Bas, il fait de la ville, alors éclatante de prospérité, son quartier général. Le peintre montois Jean Prévost, alias Provost (1462-1529), dont il est l'hôte à Bruges, a acquis la maîtrise à Anvers en 1493. Joachim Patinier (Dinant, vers 1485 - Anvers, 1534) a fait de même en 1515, puis est devenu Anversois d'adoption. Henri Blès (Bouvignes, vers 1510 - Ferrare, vers 1550) est admis vingt ans après dans la gilde; il quitte ensuite nos régions pour l'Italie. Nicolas Neufchâtel dit Lucidel (Mons, 1527 - Nuremberg, vers 1590) est inscrit comme apprenti en 1539; calviniste convaincu, il fera carrière en Allemagne. Anvers n'est pas moins accueillante aux graveurs, attirés par les peintres, et surtout par les imprimeurs; si le Robbrecht van Luyck qui est inscrit en 1519 sur les registres de la gilde s'identifie bien avec ce Robert Péril qui grava *Le Triomphe de Charles Quint à Bologne* (1530) et la *Généalogie et Descente de la Maison d'Autriche* (1535), le plus remarquable des xylographes anversois est d'origine liégeoise. Autant d'éloquents témoignages de l'attraction exercée par la métropole scaldienne sur les artistes des actuelles provinces wallonnes.

Et cependant Liège n'est pas sans leur offrir de belles possibilités, en tout cas sous le règne d'Érard de la Marck (1505-1538). Ce prince-évêque de haute stature, animé par la volonté d'effacer les séquelles de la lutte contre les Bourguignons et de la guerre civile, riche à la fois de plantureux revenus et d'authentique culture, a le goût des arts, l'ambition de rehausser de leur éclat celui de son règne.

LE MÉCÉNAT D'ÉRARD DE LA MARCK

À peine élu, il a repris à son compte un projet qui végétait depuis longtemps, celui d'enchâsser dans une œuvre de métal précieux une relique chère entre toutes au cœur des Liégeois, le crâne de saint Lambert. Il en a confié l'exécution à Hans von Reutlingen, prestigieux orfèvre d'Aix-la-Chapelle. Terminé en 1512, le reliquaire prend rang parmi les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie religieuse médiévale. Il superpose une effigie à mi-corps, légèrement plus grande que nature, et un socle de proportions inusitées, creusé de six niches où sont représentées, à la façon des retables brabançons, les scènes les plus marquantes de la légende du saint. Il appartient à l'art gothique par tous ses éléments d'inspiration architecturale, et à la tradition eyckienne par le réalisme de la figuration; mais il montre des figurines d'angelots nus, des *putti* à l'italienne, avant-coureurs caractéristiques de la Renaissance; il est orné par ailleurs de joyaux à l'antique, probablement de fabrication vénitienne, acquis en 1509 par le prince, qui prenait part à l'expédition du roi de France Louis XII. Providentiellement sauvé de la destruction pendant la Révolution, le reliquaire, jusqu'alors conservé à la cathédrale Saint-Lambert, est

passé dans le patrimoine de son héritière, Saint-Paul.

Le tombeau qu'Erard de la Marck fait ériger de son vivant, en 1527-28, dans le chœur de sa cathédrale, a été détruit comme elle au cours de la période révolutionnaire. Fait principalement de laiton doré, il montrait le prince agenouillé devant un sarcophage, dans lequel la Mort, représentée par un squelette, l'invitait du geste à prendre place. Conception macabre, bien dans l'esprit du moyen âge finissant, mais traduite dans des formes inspirées de l'art italien et de ses sources antiques. Alors qu'on connaît l'identité du doreur, le Bruxellois Pierre le Comte, on ignore celle de l'auteur. Doit-on penser à l'atelier 'italo-liégeois' fondé par Nicolas Palardin, sculpteur d'origine transalpine décédé à Liège en 1522 au plus tard?

On attribue à cet atelier toute une série d'œuvres de caractère italianisant taillées dans le marbre noir. La plus belle d'entre elles est la dalle funéraire de Jean de Coronmeuse, alias de Cromois, abbé de Saint-Jacques, décédé en 1525; acheminée vers la France pendant la Révolution, elle est passée dans les collections du Louvre; elle est complètement affranchie de la tradition gothique et inféodée à l'art italien, à l'art lombard, pour préciser, dont elle a le raffinement et la richesse ornementale. Pour l'apprécier à sa vraie valeur, on la comparera à la dalle, datée de 1531, de Guillaume Cordier, abbé de Lobbes, pleine de savoureuse gaucherie dans sa candide ambition de se référer à l'art d'Outre-Monts.

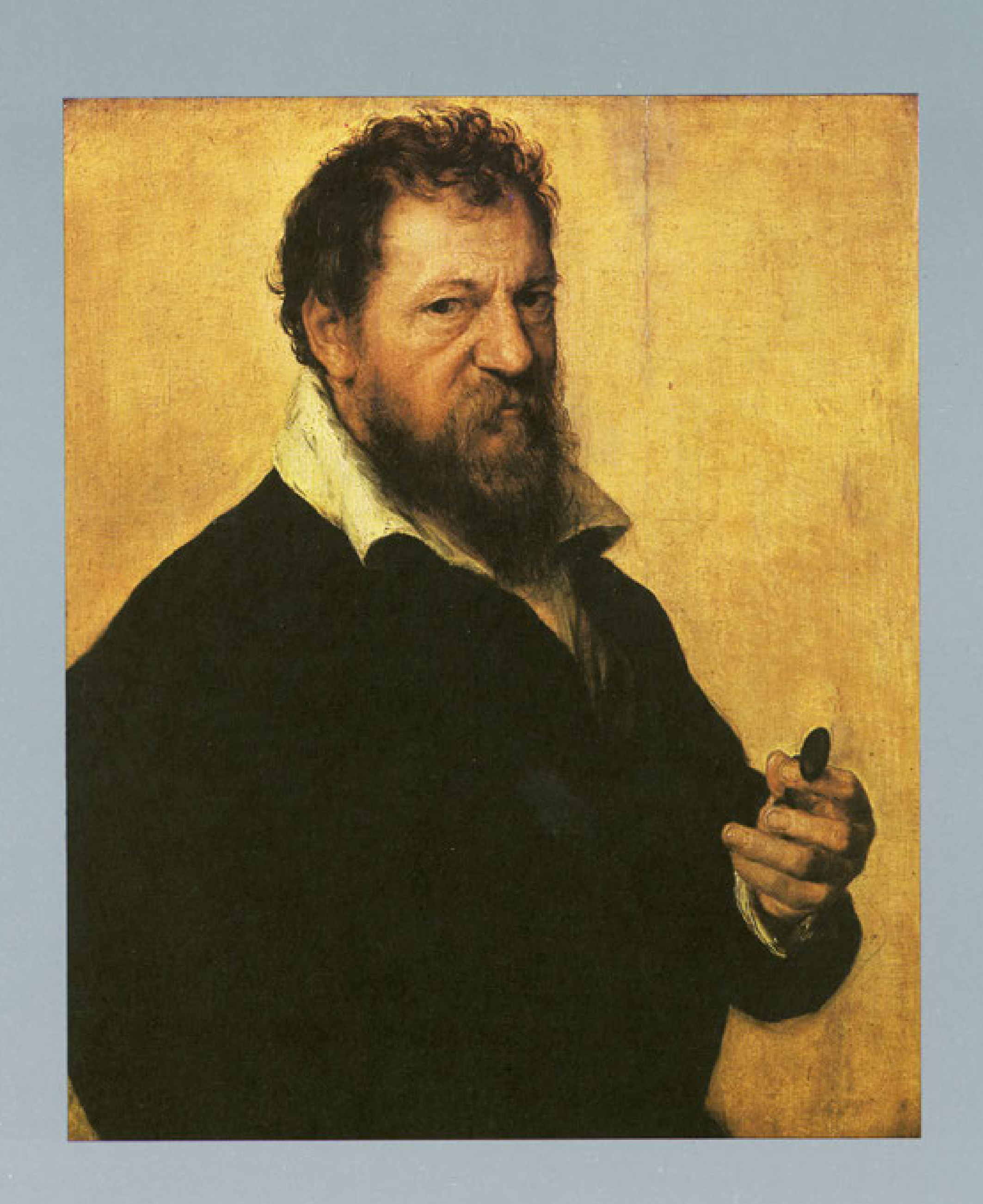
La sculpture sur bois, quant à elle, produit deux *Vierges à l'Enfant* à citer hors pair. La première est l'*Immaculée Conception* de l'église Saint-Jacques (1523), vigoureuse synthèse du gothique et de la Renaissance, qu'on a pu rapprocher de gravures d'Albert Dürer. La seconde est la *Madone de Berselius*, exécutée vers 1530-1535, à la demande d'un moine humaniste de l'abbaye Saint-Laurent, par le sculpteur souabe Daniel Mauch, réfugié à Liège pour fuir la Réforme et l'agitation iconoclaste; œuvre gracieuse entre toutes que les bouleversements révolutionnaires ont fait



ÉRARD DE LA MARCK DEMANDANT À SAINT LAMBERT D'INTERCÉDER EN SA FAVEUR AUPRÈS DU CHRIST, *détail du socle du buste-reliquaire de saint Lambert, 1508-1512, par Hans von Reutlingen. Liège, trésor de la cathédrale Saint-Paul (Photo A.C.L. Bruxelles).*

échouer dans l'église de Dalhem, et à laquelle une restauration savamment conduite a récemment rendu son aspect premier.

En montant sur le trône, Erard avait trouvé le palais épiscopal dans un état lamentable. La reconstruction intégrale qui s'imposait présentait un avantage auquel un tel personnage ne pouvait manquer d'être sensible: la possibilité d'une création prestigieuse. Elle avait un grave inconvénient: la dépense devait être considérable. Elle ne commença qu'en 1526. Elle n'était pas encore achevée sept ans plus tard, quand le prince-évêque s'y établit. Les travaux se poursuivirent après sa mort. Ils n'ont pour ainsi dire jamais cessé. Ils ont pris une particulière ampleur au milieu du XVIIIe siècle, lorsque la façade sud fut reconstruite



LAMBERT LOMBARD. PORTRAIT DE L'ARTISTE. AUTOPORTRAIT ? *Toile. Liège, Musée de l'Art wallon (Photo Discothèque Nationale de Belgique, Bruxelles).*

après un incendie; et encore au milieu du XIXe, quand Charles Delsaux, le Viollet-le-Duc liégeois, conduisit d'amples et radicales restaurations (le palais, pillé par les révolutionnaires, puis longuement laissé à l'abandon, avait été menacé de démolition pure et simple) et ajouta, au flanc ouest, l'hôtel du Gouvernement provincial; et enfin au cours de ces dernières années, la stabilité du bâtiment ayant donné des inquiétudes. Le plan de cet ensemble architectural que Victor Hugo jugeait avec raison étrange, morose et superbe juxtapose deux vastes cours quadrangulaires; la plus grande, dotée des deux accès principaux, présentait à l'origine quatre tours d'angle, dont aucune ne subsiste; envahie jadis par des boutiques, elle l'est aujourd'hui par des automobiles parquées; l'autre, moins régulière, ornée d'un bassin à jet d'eau, a depuis toujours un caractère plus intime. Elles sont entourées de galeries, la première sur ses quatre côtés, la seconde sur deux seulement. Les façades sont gothiques, avec leurs accents verticaux, leurs arcs surbaissés, leurs fenêtres à meneaux et croisillons, leurs lucarnes-pignons et leurs pseudo-garde-corps ajourés alternant au bas d'un haut toit d'ardoises à comble aigu. Les colonnes des galeries sont d'une surprenante diversité. Leur fût, simple cylindre à décor géométrique varié dans la seconde cour, est formé, dans la première, de deux tambours d'égale hauteur séparés par un nœud discoïde; ces tambours sont soit cylindriques et lisses, soit renflés en balustre — élément typique des débuts du style Renaissance — et ornés; dans les quatre façades s'observent trois combinaisons différentes: le balustre en dessous du nœud au sud et à l'ouest, au-dessus au nord, deux balustres superposés

DALLE FUNÉRAIRE DE JEAN DE CROMOIS, ABBÉ DE SAINT-JACQUES À LIÈGE († 1525). *Paris, Musée du Louvre (Photo des Musées Nationaux, Paris).*



DALLE FUNÉRAIRE DE GUILLAUME CORDIER, ABBÉ DE LOBBES, 1531. *Lobbes, église Saint-Ursmer (Photo A.C.L. Bruxelles).*



L'IMMACULÉE CONCEPTION, *Liège, église Saint-Jacques (Photo Francis Niffle, Liège).*



L'ANCIEN PALAIS DES PRINCES-ÉVÊQUES À LIÈGE. *Vue de la première cour (Photo A.C.L. Bruxelles).*

TAPISSERIE D'ENGHIEN. *XVIe siècle. Amsterdam, Rijksmuseum. Comme l'a écrit Jean-Paul Asselberghs, les 'verdures' ont constitué le plus grand titre de gloire des liciers d'Enghien au XVIe siècle (Photo A.C.L., Bruxelles).*



à l'est. Les bases et les chapiteaux sont d'un intérêt iconographique exceptionnel: on y voit des allusions au thème de la folie, cher aux humanistes, et des motifs évoquant la conquête du Nouveau Monde. On se plaît à expliquer ces particularités par l'intervention personnelle du prince; et si les colonnes bulbeuses n'appartiennent pas à la conception première, si elles en ont remplacé de moins originales au prix d'une hardie reprise en sous-œuvre, comme divers indices peuvent le faire accroire, c'est à n'en pas douter sous son règne encore. La conception générale elle-même semble être de son invention, nourrie de ses souvenirs de l'Italie du Nord, du château de Blois (il y rencontre Louis XII en 1506 et en 1511, peu après la fin de la construction) et du château de Gaillon (il est lié avec le cardinal Georges d'Amboise, qui l'a transformé en *palazzo*). Quant à l'exécution, elle fut confiée au maître d'œuvre Aert van Mulken, qui dirigeait aussi les chantiers de l'abbatiale Saint-Jacques et de la collégiale Saint-Martin.



BASILIQUE DE SAINT-HUBERT, 1525-1564. *Vue générale vers le chœur. Le mobilier baroque n'est guère en harmonie avec cette architecture élégante et savante, d'inspiration brabançonne; mais il est assez remarquable en son genre pour que s'impose sa conservation* in situ *(Photo A.C.L., Bruxelles).*

DÉTAIL DU BUFFET D'ORGUE, *vers 1530. Quenast, église Saint-Martin (Photo A.C.L. Bruxelles).*



Le palais n'a guère gardé de témoin de sa décoration intérieure d'origine. Une porte en chêne sculpté conservée au Musée Curtius passe pour en être un vestige. Ce musée montre aussi une armoire où l'on reconnaît le blason princier; témoin, fleurant bon le terroir, de la vogue des profils 'à l'antique' dans l'ornementation. Erard avait fait tisser pour le palais des suites de tapisserie d'une originalité marquée, montrant des sujets tirés de la littérature antique et de la mythologie païenne, en particulier des *Métamorphoses* d'Ovide. Ce n'était là qu'une petite partie de l'extraordinaire collection qu'il avait formée. Il avait passé des commandes à Paris, à Tournai, dont les ateliers brillaient alors d'un dernier éclat, à Enghien, petit centre en plein essor, et probablement à Bruxelles, reine en cet art, et d'un prestige encore grandissant; il avait en outre profité de diverses successions pour faire des acquisitions à meilleur compte. Sa mort entraîna la dispersion de ce trésor textile. Cinq pièces ont été suivies à la piste: une se trouve à New York, deux à Chicago, deux à Glasgow.

L'exemple du prince-évêque fut pour son entourage le meilleur des stimulants. Louis de Cortembach, scelleur et vicaire général, se fit bâtir entre 1532 et 1548 à deux pas du palais un hôtel qui offre le même genre de décor sculpté et une ordonnance de deux galeries ouvertes superposées dont le modèle ne se trouve pas chez nous, mais bien à Rome. Longtemps oublié derrière des constructions adventices, cet édifice s'est trouvé mis sur le pavois en 1966... et bientôt après livré aux démolisseurs pour cause de 'rénovation urbaine'; sa façade sera, promet-on, reconstruite un peu plus loin.

L'architecture religieuse a connu elle aussi un magnifique épanouissement. Saint-Jacques est reconstruite de 1515 environ à 1538, avec une hardiesse qui n'a pas fini de donner des insomnies aux architectes-restaurateurs; elle proclame la créativité intacte du gothique, ouvrant grands les espaces intérieurs et grandes les baies, tout en faisant audacieusement fi

des arcs-boutants, prodiguant la dentelle de pierre; elle révèle une certaine curiosité, centrée sur les motifs décoratifs, à l'égard du style Renaissance. Saint-Martin se réédifie aussi, mais avec lenteur — les travaux du chœur s'étendent de 1511 à 1530, puis ceux de la nef de 1540 jusqu'à la fin du siècle — et avec un parti-pris de simplicité imputable à la fois, sans doute, à quelque méfiance envers les innovations et à des problèmes d'ordre financier. L'Ardenne voit s'élever pendant la même période (1525-1564) la majestueuse abbatiale de Saint-Hubert; le gothique y régnerait sans partage n'était la clôture monumentale de la trésorerie, avec ses balustres comparables, en petit, à ceux du palais d'Erard.

Des aménagements intérieurs subséquents, bien peu de chose est conservé. Le jubé qui s'érige à Saint-Jacques en 1538 sera remplacé au début du siècle suivant, et partiellement réemployé pour orner la paroi occidentale de la grande nef. Quant au mobilier de bois, c'est à Malonne, à Fosses et à Quenast qu'on en trouve les témoins les plus attachants. Malonne a la clôture de l'ancienne abbatiale Saint-Berthuin; ornée des armoiries de Charles Quint, d'Erard de la Marck et de l'abbé Cornelis, le donateur, elle se situe entre 1523 et 1538; son ornementation offre une parenté frappante avec celle du palais de Liège. Fosses a des stalles datées de 1524 environ; encore tout intégrées à la tradition gothique, elles l'enrichissent gauchement de motifs décoratifs Renaissance. Quenast a le buffet d'orgues fait pour Saint-Barthélemy vers 1530; la composition est calme, équilibrée; le décor fait la part belle à des médaillons présentant un buste sculpté en fort relief, d'allure antiquisante.



VITRAIL MONTRANT JEAN DE HORNES PRÉSENTÉ PAR SAINT LAMBERT ET AGENOUILLÉ DEVANT LA VIERGE TENANT L'ENFANT, *vers 1525-1531. Liège, église Saint-Jacques (Photo A.C.L. Bruxelles).*

Liège connaît un superbe épanouissement de l'art du vitrail. Le chœur de Saint-Jacques s'orne de 1525 à 1531, celui de Saint-Martin en 1526 et 1527. Les principaux donateurs sont, d'une part, l'abbé Jean de Cromois, différents membres de la famille de Horne, Everard IV de la Marck, la Cité de Liège, et d'autre part, le prince-évêque, Philippe de Clèves, Florent d'Egmont. Les auteurs ne sont pas identifiés; pour Saint-Jacques, on a pensé au peintre verrier bruxellois Nicolas Rombouts; pour Saint-Martin, on a une signature présumée, encore énigmatique, RIFHART SOHM. Le style contraste avec celui du support architectural: le flux de la Renaissance a renouvelé radicalement le vocabulaire; la syntaxe, moins claire que verveuse, reste pourtant dans la ligne de la tradition. À ces prestigieux vitraux s'ajoute encore celui du transept sud de Saint-Paul; commandé en 1530 au peintre-verrier liégeois Jean de Cologne par le prévôt Léon d'Oultres, il est le plus vaste de tous. Pour lui comme pour les autres, un regret: les restaurations qu'ils ont subies ne les ont pas assez respectés.

LAMBERT LOMBARD

Parmi les titres de gloire d'Erard de la Marck comme mécène, le moindre n'est pas d'avoir accordé sa protection au plus fameux des artistes liégeois du XVI[e] siècle: Lambert Lombard. 'Poinctre du pallaix de M[onseigneu]r le R[everendissi]me Cardinal de Liège' dit de lui un document daté de 1532. Jeune encore, puisqu'il était né en 1505 ou en 1506, il était bien engagé déjà dans une carrière prometteuse. Il avait reçu sa première formation d'un maître tout à fait obscur, nommé Jean Demeuse, qui passe pour lui avoir donné le goût de l'antiquité ressuscitée. Il s'était mis ensuite à l'école d'un peintre qui avait ressenti ce goût une génération plus tôt, s'était rendu en Italie dès 1508-1509 et faisait brillante carrière dans l'orbe bourguignonne: Jean Gossart, alias *Malbodius*, alias Mabuse (Maubeuge, alors comté de Hainaut, entre 1478 et 1488 - Middelbourg, en Zélande, 1532). Il avait aussi pris des leçons de l'Anversois *Ursus* (Jan ou Aert de Beer) et du Hollandais Jan van Scorel.

DEUX DEMEURES CANONIALES METTENT EN VALEUR L'INFLUENCE ITALIENNE INTRODUITE DANS L'ARCHITECTURE LIÉGEOISE PAR LAMBERT LOMBARD. *La première, l'hôtel de Bocholtz, dont la restauration s'achève et qui va devenir un des foyers de la vie culturelle de la Cité Ardente. La seconde, l'hôtel d'Elderen, dont la dégradation va s'aggravant et dont l'avenir est tristement incertain (Photos J. Mascart, Liège).*





Le peintre Lambert qui reçoit en 1533 du chapitre de Saint-Denis d'importants payements, c'est lui, à n'en pas douter; et selon toute vraisemblance pour avoir représenté la légende du saint sur les volets du superbe retable sculpté alors placé au maître-autel, ultérieurement transféré dans le transept et dépouillé de ses parties peintes. Ce qui subsiste de ces dernières est aujourd'hui dispersé entre Liège (église Saint-Denis et Musée de l'Art wallon) et Bruxelles (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique). La *Légende de saint Denis* relève de la tradition du XV[e] siècle flamand tout en trahissant un grand effort pour s'insérer dans la tendance antiquisante et italianisante. En cette même année 1533, Lambert Lombard dessine et mesure un des bas-reliefs du monument funéraire gallo-romain d'Igel, près de Trèves; 'anticq et fort ruinneux' note-t-il sous ce dessin révélateur de ses curiosités.

Le 21 août 1537, il quitte Liège pour Rome, dans la suite du cardinal anglais Reginald Pole, hôte du prince-évêque. Il a reçu de ce dernier une mission de confiance propre à le mettre au comble de la joie: acheter des peintures, statues et vases antiques destinés à l'ornementation du palais. Tout en la remplissant, il va dessiner avec passion, surtout des sculptures. Mais le 16 février 1538, Erard meurt. Son envoyé reçoit des instructions qui le jettent assurément dans la consternation: il

doit revendre sur place ses acquisitions... Il rentre au pays quelques mois plus tard, riche d'expérience, d'idées et de matériel documentaire.

Il reprend ses pinceaux, ajoute au retable de Saint-Denis des panneaux représentant la Passion du Christ et formant le haut des volets (telle est du moins l'opinion des spécialistes les mieux au fait du problème), peint le magistral et célèbre *Autoportrait* du Musée de l'Art wallon (mais l'œuvre est-elle vraiment de sa main? On en a beaucoup débattu, sans trouver d'argument assez fort pour réduire les préjugés au silence), brosse le burlesque *Filoguet* du même musée (encore moins d'unanimité à son sujet). Il réalise aussi des peintures murales, mais rien n'en subsiste, sinon un assez modeste *Calvaire* dans une absidiole de la cathédrale Saint-Paul (et derechef l'attribution est peu sûre).

Parallèlement, il entreprend une œuvre d'architecte, à l'instar des génies universels dont l'Italie lui a proposé le modèle. Il dirige l'édification, vers 1540-1548, de l'imposante demeure — malheureusement démolie en 1828 — d'un chanoine de la cathédrale; il y superpose l'ordre corinthien et l'ordre composite; 'on commença, écrira vers 1700 l'historiographe Louis Abry, à juger du bon goût italien ou de l'antique contre le gothique, dont le palais était bâti'. En 1565, un autre tréfoncier, Liévin van der Beke, alias Torrentius, futur évêque d'Anvers, s'adresse de même à lui, avec un programme plus modeste. L'œuvre, dont l'auteur ne vit sans doute pas l'achèvement, puisqu'il mourut l'année suivante, est encore debout; les façades ont souffert de remaniements successifs; l'intérieur n'a rien gardé des séductions vantées en 1575 sur le mode dithyrambique. Un troisième hôtel de maître est mis à l'actif de l'artiste; plus grand et plus orné, il est dans un état qui vraiment crie vengeance.

Une autre attribution, unanimement admise, a fait davantage pour la renommée de Lambert Lombard; elle vise cette fois une œuvre d'architecture religieuse: la façade du porche de l'église Saint-Jacques, chef-d'œuvre de la Renaissance plaqué sur un chef-d'œuvre gothique. Elle a certes plongé dans l'ébahissement la plupart des Liégeois qui l'ont vu s'élever en 1558-1560. Quelle différence avec celle qu'avait reçue vers 1540 le porche du cloître de Saint-Paul! Ici, une structure encore toute gothique, caractérisée par une grande baie sous un arc brisé et par un pignon triangulaire, une ornementation hybride, faisant gauchement une place à des motifs italianisants sculptés en faible relief. Là, une composition complètement affranchie des traditions

PORTAIL DE L'ÉGLISE SAINT-JACQUES À LIÈGE, 1558-1560, attribué généralement à Lambert Lombard (Photo A.C.L. Bruxelles).



médiévales, claire, noble et forte. Son auteur montre sa connaissance directe de l'architecture de la Rome antique et de l'Italie du *Quattrocento* et du début du *Cinquecento*, connaissance enrichie par l'étude des traités nouvellement édités, à commencer par ceux de Sebastiano Serlio et de Pierre Coecke.

Comme architecte et comme peintre, Lambert Lombard est loin d'être prolifique; comme dessinateur, c'est tout le contraire. Deux catégories principales sont à distinguer: les relevés et les projets. Les premiers ont été faits pour la plupart en Italie; ils constituaient pour l'artiste-archéologue une documentation précieuse. Les seconds étaient le noyau de son œuvre de créateur, d'*inventor*. Pour lui, comme pour Léonard de Vinci, la capacité d'inventer comptait plus que les réalisations elles-mêmes. Elle attirait à lui quantité d'artistes moins doués à cet égard, qu'il accueillait avec générosité. A partir de 1544 au plus tard, il donne ses dessins à graver, multipliant ainsi leur pouvoir de rayonnement; l'édition est assurée en ordre principal par la florissante officine anversoise de Jérôme Cock, l'exécution par différents graveurs aux talents inégaux.
Rien d'étonnant, dans ces conditions, si son influence se manifeste dans maints domaines de l'art: vitrail (verrières du chœur de Saint-Paul, datées de 1557 et 1559, et de l'église Saint-Servais, datées de 1586 et 1587, 'vitraux de cloître' en médaillons, tels ceux qui ont été réemployés à Saint-Antoine), sculpture (série d'œuvres en général attribuées à l'atelier Palardin-Fiacre, principalement des monuments funéraires, dont celui d'un chanoine de Sainte-Croix, remarquable à la fois par son harmonieuse composition et par ses hiéroglyphes), mobilier (retable de Saint-Pierre-lez-Libramont, conservé aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, retable d'Enhet, entré dans les collections de la Société archéologique de Namur), orfèvrerie (châsse de sainte Begge, à Andenne).

Cette influence s'explique encore autrement. Rentré d'Italie, l'artiste avait ouvert à Liège une académie inspirée sans doute de celle de Baccio Bandinelli. Conception neuve, étrangère au système corporatif, dont l'hostilité n'a pu manquer d'être un obstacle à surmonter. Les élèves, bien loin d'être des apprentis tout juste bons à broyer les couleurs, étaient déjà formés. Ils allaient à Lambert Lombard comme il était lui-même allé à Jean Gossart. Ils vinrent de différents horizons, et certains de la fastueuse Anvers; tel Frans Floris, qui n'allait pas tarder à conquérir une véritable gloire, aujourd'hui passablement ternie; on cite encore, parmi d'autres, Willem Key, de Breda, Hubert Goltzius, de Venlo, et Dominique Lampson, de Bruges. Le maître ne parlait pas seulement peinture et architecture, mais archéologie, numismatique, belles-lettres, philosophie même. Il disait son admiration pour Raphaël, Titien, Mantegna, Michel-Ange, Baccio Bandinelli, et par-dessus tout pour l'art antique, spécialement la sculpture. Il prit rang de chef d'école. Goltzius rendit hommage à sa science dans un ouvrage d'érudition paru en 1557; Lampson publia son panégyrique en 1565; les historiographes Guicciardini et Vasari le citèrent avec éloges, peu après son décès, dans leurs écrits largement répandus; Karel van Mander le rangeait, en 1604 encore, parmi les meilleurs peintres 'néerlandais' des temps passés et présents. Autre genre d'hommage, plutôt pernicieux, à bien y réfléchir: un flot d'attributions plus ou moins gratuites. Les critiques de notre siècle les ont passées au crible, et d'aucuns sont allés jusqu'à présenter le grand homme comme un fort petit maître. Lombard s'est défendu par avance: quand, vers la fin de sa carrière, on lui reprochait de ne pas avoir produit plus de grandes œuvres, dignes de son génie, il répondait, rapporte Lampson, que les princes de Liège avaient toujours projeté de lui confier des travaux importants, mais qu'ils étaient morts ou sortis de charge avant de réaliser leurs projets...

Parmi les disciples liégeois de Lambert Lombard, le plus réputé est sans conteste le frère de sa seconde épouse, Lambert Zutman, connu

sous le nom latinisé de Suavius. Fils d'orfèvre, il s'oriente fort naturellement vers la gravure; artiste de la Renaissance, il ne craint pas de se lancer aussi dans l'architecture; il est par surcroît peintre et poète. Il est au nombre des graveurs de Lombard, mais il est capable d'inventer. Ses estampes datées s'échelonnent de 1544 à 1567: thèmes chrétiens, personnages de l'antiquité romaine, portraits, entre autres celui de Michel-Ange et celui de Dürer. Il se montre curieux de techniques inusitées: il achète une pointe de diamant; il essaie l'eau-forte, invention nouvelle. Il entre en contact avec les éditeurs anversois Jérôme Cock et Christophe Plantin. Sur les rives de l'Escaut, il est connu comme architecte aussi: en 1561, il touche 50 carolus d'or pour s'être occupé du nouvel hôtel de ville. L'année suivante, il fait un projet, qui n'est pas retenu, pour un portail à construire devant l'hôtel de ville de Cologne. Il meurt, en 1576 au plus tard, à Francfort, où il s'était réfugié après avoir embrassé la religion réformée, suppose-t-on. Pierre du Four, alias de Forre, alias Furnius, alias de Jalhea ou Jalheau, autre disciple du maître, a sans doute été parmi les derniers, car il est né, sauf erreur, en 1549; peintre et graveur, il a, comme Suavius, Cock et Plantin pour éditeurs; son art est moins subtil que le sien. Jean de Ramet, alias Ramey (vers 1540-vers 1604), peintre, et accessoirement créateur de cartons de vitraux, est considéré comme l'épigone le plus fidèle de tous; on sait peu de chose de sa vie, et moins encore de son œuvre. Le gendre de Lombard, Thomas Tollet (1537-1621), 'meilleure maître sculpteur qu'il y eust dans Liège, ny par tout le pays', atteste Gilles Fiacre en 1662, a vraisemblablement été lui aussi son élève. Il a exécuté, parmi d'autres travaux, le monument funéraire du duc Louis de Gonzague, en la cathédrale de Nevers, dont ne subsistent que de pauvres vestiges, et celui d'Antoine Carondelet, en la collégiale Sainte-Waudru, à Mons, gravement endommagé. On lui attribue par conjecture le jubé édifié à Saint-Jacques en 1602 pour remplacer celui de 1538, et partiellement conservé sous la forme de deux autels adossés à la paroi occidentale des collatéraux; la Renaissance tardive y couve subrepticement l'art baroque: une certaine vigueur, une certaine animation... Ce côté novateur explique la préférence — discutable — d'un voyageur de passage en 1615, s'exclamant: 'pour le faire bref, ce doxal excède en art, en beauté et en richesse tout autre que j'eusse veu jusques lors, sans excepter celuy de Ste Wauldrud à Monts, que l'on estime entre les plus beaux et les plus coustageux de l'Europe'.

D'autres témoins remarquables du mobilier religieux de la fin du siècle subsistent dans l'ancienne principauté: le buffet d'orgue de Saint-Denis à Liège (1589, altéré par des remaniements successifs), celui de Saint-Mathias à Flémalle-Haute (1598, proviendrait de l'ancienne abbaye du Val-Saint-Lambert) et celui de Saint-Jacques encore (1600, garde sa riche polychromie à base de bleu et d'or). Ils sont touchés par la vogue des inventions ornementales de Corneille Floris et de Hans Vredeman de Vries. Ce dernier, d'ailleurs, a séjourné à Liège de 1573 à 1575.
En ce temps-là, le bassin de la Meuse voyait naître un style architectural bien particulier. Il a été baptisé 'Renaissance mosane' par des archéologues pour qui le premier terme avait une acception très large, tombée depuis en désuétude. Il se maintiendra un siècle durant, et davantage dans la construction rurale.

La partie du pays wallon englobée dans les possessions de Charles Quint eut sa période faste un peu plus tard que la Principauté. Le 'pavillon montois de 1531' (Musée Chanoine Puissant), restauré à deux reprises au moins — naguère avec le scrupule requis, jadis avec quelque désinvolture —, n'a pas fini de piquer la curiosité des chercheurs; ses deux façades de pierre largement ajourées et son plafond de chêne à poutres apparentes sont sculptés de motifs hybrides, traduisant avec l'accent du cru et une verve bruegelienne la curiosité pour les nouveautés ultramontaines. La maison du *Blanc Lévrié* (1530), toute proche dans l'espace comme dans le temps, est encore toute traditionnelle. Elle est bien plus représentative

du goût général. À preuve — témoin parmi d'autres dont il est bon que je laisse la présentation à plus compétent que moi —, la collégiale Sainte-Waudru, dont l'édification se poursuit en pur style gothique.

JACQUES DU BROEUCQ ET MARIE DE HONGRIE

Et cependant les chanoinesses voulurent pour leur jubé une conception résolument émancipée de la tradition. Un projet leur est présenté en 1535. Conservé comme par miracle (Archives de l'État à Mons), il met sous nos yeux une composition d'une harmonieuse élégance: sous trois voûtes en berceau égales, en plein cintre et à caissons, portées par de fins piliers composés, prennent place une double porte ajourée et les deux autels qui la flanquent; chacun des tympans est occupé par un *tondo*; les piliers antérieurs offrent un support à quatre statues dressées sur toute la hauteur des écoinçons, représentant les Vertus cardinales; les Vertus théologales occupent trois niches qui scandent le haut de la composition, flanquées chacune de deux bas-reliefs surmontés d'un garde-corps; la niche centrale forme le devant d'une chaire en encorbellement; l'ornementation, raffinée, montre principalement des rinceaux, des guirlandes et des couronnes de triomphe. On ne saurait faire un contraste plus frappant avec le jubé de la collégiale de Walcourt, érigé en 1531 par un atelier brabançon, où le gothique flamboyant règne en maître, admettant tout au plus de discrets *putti* et des *tondi* ornés d'un buste de

LE PROJET DU JUBÉ DE SAINTE-WAUDRU À MONS, 1535. *Mons, Archives de l'État (Photo A.C.L. Bruxelles).*



profil. Qui donc a bien pu concevoir le projet? Jacques du Broeucq, un enfant du pays, rentré tout exprès d'Italie après y avoir assimilé les tendances nouvelles, et qui sera chargé de la réalisation, a-t-on généralement répondu. Un artiste inconnu, sans doute italien, a soutenu voici peu M[elle] Micheline Sonkes, étrangère à la cité de Mons; voici ses arguments: la présence de Jacques du Broeucq à Mons ne serait irréfutablement attestée qu'à partir de 1539-1540; son nom n'apparaît point dans le contrat passé en 1535 avec le Dinantais Hubert Nonnon au sujet du marbre noir destiné au jubé, et pas davantage dans le premier contrat, daté de 1538, relatif aux stalles, objet de ses soins par la suite; le dessin conservé s'avérerait plus inféodé à l'art italien que la réalisation; les célèbres statues de Vertus paraîtraient de deux mains différentes. Ce débat, non clos, ne saurait en rien atténuer l'admiration due à ce qui subsiste du jubé, démoli sous la Révolution: les sept statues de Vertus, si belles dans leur diversité (un musée imaginaire des chefs-d'œuvre de la sculpture universelle devrait mettre en place d'honneur la tête de la Charité), *tondi* de la Création, du Jugement Dernier et du Triomphe de la Religion, reliefs de la Passion du Christ. La connaissance de l'art antique et de l'art italien s'y combine avec un souci d'expression qui s'inscrit dans la tradition issue de Roger de le Pasture, alias van der Weyden.

La signature du sculpteur se lit gravée dans l'albâtre du grand bas-relief de la Résurrection. Elle se retrouve sur deux œuvres conservées en la cathédrale de Saint-Omer. D'une part, une *Vierge à l'Enfant* en bas-relief, très italianisante de conception, dont la destination primitive et la date sont sujettes à discussion. D'autre part, le monument funéraire érigé à la mémoire de l'évêque Eustache de Croy (†1538); déplacé en 1753, saccagé pendant la Révolution, il a été reconstitué tant bien que mal en 1835; les figures qui subsistent — l'évêque en prière et un gisant nu — trahissent elles aussi l'influence de l'Italie. Pour apprécier le caractère novateur de l'œuvre et sa qualité plastique, on en rapprochera le



TÊTE DE LA STATUE DE LA CHARITÉ PROVENANT DU JUBÉ DE SAINTE-WAUDRU, *vers 1535-1540, attribué généralement à Jacques du Broeucq. Mons, collégiale Sainte-Waudru (Photo A.C.L. Bruxelles).*



STATUE DE LA TEMPÉRANCE PROVENANT DU JUBÉ DE SAINTE-WAUDRU, *vers 1540, de Jacques du Broeucq. Mons, collégiale Sainte-Waudru (Photo A.C.L. Bruxelles).*



BAS-RELIEF DIT DE SAINTE WAUDRU, *Mons, collégiale Sainte-Waudru. Représentation probable de la régente de Marie de Hongrie et de son architecte préféré Jacques du Broeucq (Photo A.C.L. Bruxelles).*

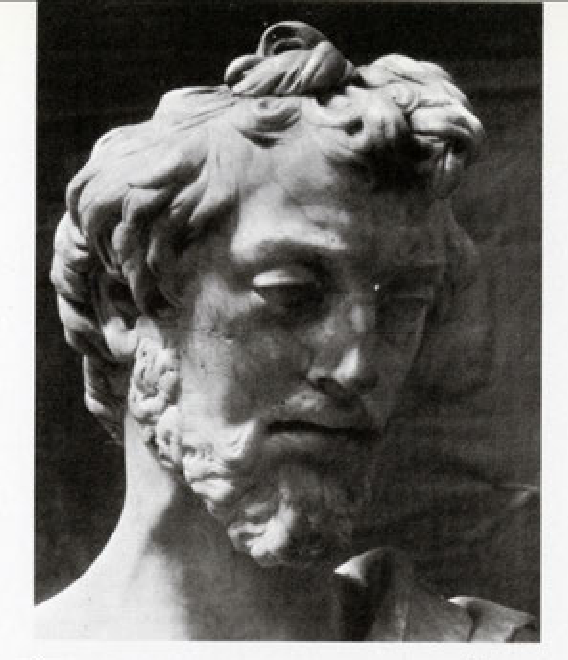


TOMBEAU DE JEAN DE TRAZEGNIES († 1550) ET D'ISABEAU DE WERCHIN († 1559). *Trazegnies, église Saint-Martin (Photo A.C.L. Bruxelles).*

tombeau de Jean de Trazegnies et d'Isabelle de Werchin (église de Trazegnies), rudement taillé dans le 'petit granit', vers le milieu du siècle, par un artisan anonyme ne connaissant l'art ultramontain que très superficiellement.

On croit pouvoir reconnaître encore la main de Jacques du Broeucq, et même son autoportrait, dans le relief dit de sainte Waudru, conservé en la collégiale montoise. Il montre une princesse, un voile de veuve sur la tête, conversant devant un bâtiment en construction avec un maître d'œuvre barbu, dont le visage fortement individualisé et le vêtement recherché ont de quoi frapper. Grande est la tentation de reconnaître Marie de Hongrie et l'artiste sur le chantier de Binche ou de Mariemont! Vers 1549, date proposée pour le bas-relief, maître Jacques est plus occupé d'architecture que de sculpture, et travaille beaucoup pour la régente des Pays-Bas. C'est qu'elle a reçu de son frère l'empereur, quatre ans plus tôt, la ville et seigneurie de Binche, avec privilège d'y tenir cour royale. Elle s'est mise en devoir de transformer le vieil *Hostel de la Salle* en un palais digne de son rang, programme qu'elle a chargé du Broeucq d'exécuter. Elle lui a demandé aussi de bâtir, pour les grandes chasses dont elle est férue, un château dans les bois, en un lieu qui gardera son nom: Mariemont. Ces coûteux travaux sont presque terminés dès 1549. Des artistes et des artisans venus de partout y ont pris part; des ébénistes allemands, un céramiste de Nuremberg et le stucateur napolitain Luc Lange ont été du nombre. Un compte de 1546 afférant au château de Binche qualifie par ailleurs Jacques du Broeucq de *maistre des ouvraiges à Boussut*; allusion au château de ce lieu, en construction depuis 1539 pour le comte Jean de Hennin, grand écuyer de Charles Quint. Des mentions d'archives, des descriptions qui ne s'attachent pas aux édifices, mais à ce qui s'y est passé (les fêtes de 1549, données en l'honneur de l'empereur et du dauphin Philippe, sont restées mémorables), l'une ou l'autre représentation de simples vestiges, voilà tout ce qui nous a été transmis de ces créations où du Broeucq a dû se surpasser, lui que Suavius, s'adressant à la régente, nommait 'Vostre second Mychiel-Ange, vostre scientifique architecteur et sculpteur maistre Jacques': dès 1554, les armées du roi de France Henri II les ravageaient par représailles; d'autres guerres et puis l'incurie ont fait le reste.

Marie de Hongrie avait écrit au cardinal Granvelle: 'Ne suis femme qui mette le cœur à telles choses pour en avoir grand regret à perdre, comme choses transitoires et muables, de quoi l'on doit user quand on l'a et s'en passer quand on ne l'a plus'. Elle se préoccupa cependant aussitôt de relever les ruines, avec le concours de Jacques du Broeucq encore. Mais deux ans plus tard elle suivait Charles Quint dans sa retraite espagnole. C'était la fin des fêtes de la Renaissance en Wallonie d'obédience habsbourgeoise.



TÊTE DE LA STATUE DE SAINT BARTHÉLEMY, 1574 *au plus tôt, de Jacques du Broeucq. Mons, collégiale Sainte-Waudru (Photo A.C.L. Bruxelles).*

En récompense de ses services, du Broeucq se vit octroyer le titre, assorti d'une pension, de maître-artiste de l'empereur. Il avait encore de longues années de vie devant lui, une vie qui allait être remplie de travaux et de soucis, parfois dramatiques. En 1560, il fit partie de la commission chargée de juger les différents projets présentés pour l'érection du nouvel hôtel de ville d'Anvers; il fournit aussi des plans, mais ne joua qu'un rôle effacé dans la construction de ce prestigieux monument, dont le principal auteur est l'Anversois Corneille Floris. Il avait fait des projets de ce genre dès 1544 pour Bavai, et dès 1548 pour Beaumont (construit, mais démoli au XIX[e] siècle). Il en fit pour Ath en 1560 et 1561; mais le conseil de la cité renonça, peut-être contraint par l'impécuniosité, mal dont on voit les effets dans l'attendrissant hôtel de ville de Braine-le-Comte, construit vers la même époque sans intervention d'un architecte aux coûteux honoraires. Ath voulait aussi des fortifications; on consulta sur ce chapitre également Jacques du Broeucq. Celui-ci s'occupa aussi de l'aménagement des places-fortes de Mariembourg, Charlemont, Philippeville, Luxembourg et Thionville.

De 1570 à 1573 s'érige le jubé de la cathédrale de Tournai, resté en place — rare privilège! — et du plus majestueux effet. Il n'est pas l'œuvre de Jacques du Broeucq, mais bien de Corneille Floris, dont la réputation éclipse décidément la sienne. Il est d'allure plus monumentale que celui de Sainte-Waudru; plus étalé en largeur, il fait porter les trois grands arcs par des colonnes toscanes d'une puissante simplicité et les fait alterner avec des *tondi* mis en évidence par l'opposition du marbre noir, de l'albâtre et du stuc; la sculpture, abondante, n'y est pas d'aussi haute qualité. Tournai, ville martyre, n'avait plus dans ses murs d'artistes de premier plan; elle répugnait, dirait-on, à faire appel à ceux du pays wallon; c'est à un orfèvre brugeois qu'est commandée, en 1571, la châsse des Damoiseaux. Les jubés de Mons et de Tournai serviront de prototypes à ceux qui s'élèveront nombreux à la fin du XVI[e] siècle et au début du XVII[e] en Wallonie et surtout en Hainaut, tels ceux de Saint-Géry à Braine-le-Comte, de Saint-Ursmer à Binche et de Saint-Vincent à Soignies; moins soignés et fastueux, ils marquent une tendance à l'allégement. Le 'style Floris' est perceptible aussi dans l'important retable du maître-autel de cette même église Saint-Géry (1576-1577), et dans les luxuriantes stalles de Sainte-Gertrude de Nivelles (vers 1560).

En 1572, Mons est prise par les protestants. Jacques du Broeucq leur offre sa collaboration. Lorsque la ville sera reprise par le duc d'Albe, il se verra intenter un procès. Incarcéré, il sera libéré et gracié par la Commission des Troubles à l'intervention de François I[er]

de Médicis; sans doute cet appui providentiel lui avait-il été obtenu à l'intercession de Jean de Bologne, son ancien élève (le seul qu'on lui connaisse), lequel faisait en Italie une carrière triomphale.
Ayant abjuré la religion protestante en 1574, du Broeucq sculpte en témoignage de repentir la statue de saint Barthélemy encore conservée (collégiale Sainte-Waudru), mais amputée de l'attribut habituel, une peau d'écorché; on croirait qu'il a pu choisir le thème, on participe à son émotion, inscrite sur le visage, front pensif, regard perdu, bouche lasse; et l'on admire la largeur de la facture, annonciatrice de François du Quesnoy. Le maître vieillissant s'occupait alors de deux chantiers encore. Il s'éteignit le 30 septembre 1584.

Le tableau d'ensemble s'ordonne autour des figures altières d'Erard de la Marck et de Marie de Hongrie; leur mécénat, expression de leur volonté de grandeur, fait affluer les artistes, étrangers ou issus du terroir; et parmi ces derniers, deux maîtres d'envergure européenne, dignes d'eux; le prince-évêque de Liège a un règne providentiellement long, qui finit pourtant trop tôt; la gouvernante des Pays-Bas ne fait qu'un bien court passage; leur disparition laisse exposés aux vents contraires les flambeaux qu'ils avaient allumés. La tradition gothique, bien vivace, est assaillie par d'actifs ferments nouveaux, ceux qu'introduit la Renaissance; elle résistera jusqu'au siècle suivant, quand à son tour déferlera la vague du Baroque; des combinaisons d'une étonnante variété naissent, marquées de la personnalité du maître de l'ouvrage et de celle du créateur, et aussi de la force des traditions techniques. À peine mis au monde, ce patrimoine subit les plus consternants ravages, entraînés par la rivalité des Habsbourg et des Valois et par le fanatisme religieux; il s'en verra infliger d'autres dans la suite, effets du vandalisme révolutionnaire, de l'incurie, des variations du goût. Ce qui subsiste autorise chez les Wallons une juste fierté et réclame de leur part une attentive sollicitude.

Pierre COLMAN

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

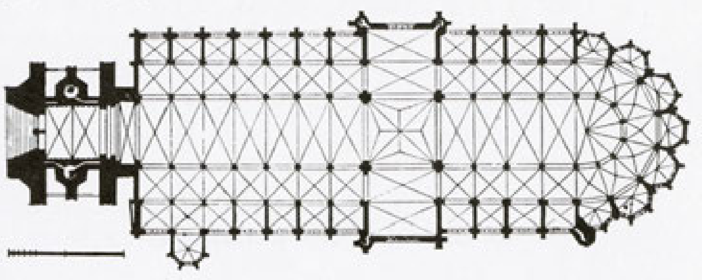
L'architecture et la sculpture ont été présentées naguère dans le beau livre d'I. VANDEVIVERE et C. PERIER-D'IETEREN, *Belgique Renaissante*, Bruxelles, 1973. Pour le volet liégeois de la présente contribution, la source principale est le catalogue de l'*Exposition Lambert Lombard et son temps*, 2e éd., Liège, 1966; son contenu a été exploité (M.-M. JANSSEN-DELVAUX, *La Renaissance à Liège*, Gembloux, 1971, collection Wallonie, Art et Histoire) et développé (articles de chercheurs liégeois, publiés en ordre principal dans le *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège* et trop nombreux pour être cités ici dans le détail. E. et W. KEMP, *Lambert Lombards antiquarische Theorie und Praxis*, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, t. XXXVI, 1973, pp. 122-152; Y. VANDEN BEMDEN, *Vitraux liégeois de la première moitié du XVIe siècle*, dans *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*, t. VI, 1973, pp. 224-229; J.-K. STEPPE et G. DELMARCEL, *Les tapisseries du Cardinal Erard de la Marck prince-évêque de Liège*, dans *Revue de l'art*, t. XXV, 1974, pp. 35-54; W. KROENIG, *Lambert Lombard, Beiträge zu seinem Werk und zu seiner Kunstauffassung*, dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, t. XXXVI, 1974, pp. 105-158. S. COLLON-GEVAERT, *Erard de la Marck et le Palais des Princes-Évêques à Liège*, Liège, 1975.
Pour le volet hennuyer, voir J.M. HURELLE, *La sculpture à l'époque de la Renaissance* dans *Hainaut d'hier et d'aujourd'hui*, dir. L. Philippart, s.l. 1962; R. WELLENS, *Broeucq (Jacques Du)*, dans *Biographie nationale*, t. XXXIV, 1968, col. 126-134; M. SONKES, *J. Dubroeucq et le jubé de Ste Waudru à Mons*, dans *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*, t. III, 1970, pp. 124-130; C. LORIAUX, *Jacques Du Broeucq*, Gembloux, 1971, collection Wallonie, Art et Histoire, et C. PIÉRARD, *L'architecture civile à Mons* (XIVe-XXe siècles), Gembloux, 1974, collection Wallonie, Art et Histoire, tous avec bibliographie.
Sur la tapisserie d'Enghien, voir *Trésors d'art d'Enghien*, Catalogue de l'exposition, Enghien, 1964.
Un ensemble de sculptures de caractère régional conservé dans un terroir d'entre-deux a fait l'objet d'une étude fouillée : ROBERT DIDIER, *Mises au tombeau de l'Entre-Sambre-et-Meuse et Saints Sépulcres disparus. Contribution à l'introduction du style Renaissance dans l'Entre-Sambre-et-Meuse*, dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments et des Sites*, t. 1, 1970-1971, pp. 175-195.

MONS. COLLÉGIALE SAINTE-WAUDRU. *Élevée du milieu du XVe siècle à la fin du XVIIe tout en conservant une remarquable unité de style. Une tour puissante, avec flèche portant la croix à 190 mètres, était prévue; projet par trop audacieux dont la réalisation n'alla pas plus haut que la toiture de la nef (Photo de Sutter).*



MONS. COLLÉGIALE SAINTE-WAUDRU. *L'élévation des travées est typiquement brabançonne, toute semblable à celle de Saint-Pierre de Louvain, sans toutefois en atteindre la perfection. Même schéma constructif dans la netteté d'une trame de lignes verticales (retombée jusqu'au sol du profil des nervures des voûtes et des moulures des arcades, sans chapiteau) et de lignes horizontales (triforium, seuil des verrières). Unité encore accusée par le triforium-grille dont les divisions prolongent les meneaux des fenêtres et poursuivent leurs lignes jusqu'à la moulure des arcades (Photo C.G.T.).*

MONS. COLLÉGIALE SAINTE-WAUDRU. PLAN. *Plan classique des grandes églises gothiques de France, mais ici tout spécialement inspiré par les créations brabançonnes (Malines, Lierre, Louvain). Puissante tour de façade à la façon de Saint-Rombaut de Malines.*



Le groupe hennuyer d'architecture gothique

INTRODUCTION

Il ne s'agit pas ici d'un examen limité à l'actuelle province de Hainaut, mais bien à la partie, belge aujourd'hui, de l'ancien comté de Hainaut; c'est dire que Tournai et le Tournaisis en sont exclus; du reste, leurs monuments ont fait l'objet d'un chapitre du tome précédent, où nous avons souligné leurs caractères distinctifs de beauté et de technique (pp. 363-374).

La chaussée romaine qui menait de Bavai au *limes* de l'Empire perdit, au moyen âge, sa fonction d'échanges; aussi, toute cette terre hennuyère, agricole depuis l'époque gallo-romaine et même avant, se replia-t-elle dans une solitude favorable à l'éclosion de nombreuses abbayes, d'autant plus que les nouveaux déboisements opérés par les moines laissaient place à un sol d'une exceptionnelle fertilité.

Les édifices gothiques des XIII[e], XIV[e] et XV[e] siècles sont peu nombreux dans le Hainaut et dans son prolongement sambrien. Pour le XIII[e] siècle, nous avons parlé du chœur de Chimay (t.I, pp. 305-306), ainsi que de l'apport cistercien à Aulne et à Cambron (p. 450); on pourrait citer encore des œuvres mineures: l'église de Chaussée-Notre-Dame, le chœur d'Horrues, la chapelle castrale de Fontaine-l'Évêque. L'abbatiale de Bonne-Espérance était une construction hardie, au plan développé, avec transept à collatéraux et chœur à déambulatoire bordé de chapelles; il n'en reste que quelques témoins, enserrés dans la reconstruction du XVIII[e] siècle, et des fondations dégagées par les fouilles.

Du XIV[e] siècle, dont l'activité architecturale fut des plus réduite, ne subsistent que les chœurs de Lessines et de Deux-Acren, ainsi que des maçonneries éparses, à Saint-Julien d'Ath, à Saint-Martin de Chièvres, au chœur du monastère des moniales cisterciennes de Soleilmont, stupidement démoli après l'incendie de 1963.

SAINTE-WAUDRU DE MONS ET L'INFLUENCE BRABANÇONNE

Le XV[e] siècle voit s'élever la collégiale Sainte-Waudru de Mons. La première pierre en fut posée en 1450; le chœur était achevé en 1506; les travaux se poursuivirent à travers tout le XVI[e] siècle et jusqu'en 1669, tout en respectant scrupuleusement la conception primitive de Mathieu de Layens, architecte des chefs-d'œuvre brabançons que sont la collégiale Saint-Pierre et l'hôtel de ville de Louvain. Je note au passage une simple hypothèse: Layens ne serait-il pas le nom flamandisé de Lalaing au pays des carrières hennuyères des Écaussines? En plan comme en élévation la similitude éclate entre Sainte-Waudru de Mons et Saint-Pierre de Louvain. Celle-ci s'élève dans la blancheur du grès lédien; à Mons, on emploie le grès roux de Bray et la pierre 'bleue' du Hainaut. Mais les tailleurs de pierre locaux n'ont pas la sensibilité de leurs compagnons du Brabant affinés par l'expérience de cinq ou six générations d'artisans et habitués à travailler une pierre particulièrement apte au façonnement des moulures. Toutefois, nous retrouvons à Mons la qualité des belles œuvres brabançonnes, l'harmonie des proportions et la lisibilité d'une structure sans défaut. Sainte-Waudru devait posséder une flèche de pierre vertigineuse, de 167 mètres de hauteur, dont on possède le projet et dont les puissantes assises témoignent des orgueilleuses intentions.

L'influence du Brabant en Hainaut se manifeste aussi à l'hôtel de ville de Mons, construit



MONS. HÔTEL DE VILLE. *Construction de la seconde moitié du XVe siècle, inspirée, comme la collégiale Sainte-Waudru, par l'architecture brabançonne. Le campanile date de 1718. De part et d'autre de l'hôtel de ville, deux belles façades du début du XVIIe siècle (Photo de Sutter).*

dans la seconde moitié du XVe siècle, et à l'église toute proche de Sainte-Élisabeth, remaniée au XVIIIe siècle. Ailleurs, quelques fragments isolés appartiennent au même courant; la chapelle Saint-Hubert de la collégiale de Soignies et le porche septentrional de Saint-Nicolas d'Enghien. Mais, ces œuvres influencées par la puissante école brabançonne demeurent exceptionnelles dans le comté de Hainaut qui voit naître, à ce moment, un groupe bien défini d'architecture locale.

LE GROUPE DES ÉGLISES HENNUYÈRES

Il est typique au point qu'il importe de lui consacrer un chapitre spécial. Pourtant, nous n'y trouvons pas de grands édifices. Ce sont surtout des églises de villes secondaires ou d'humbles sanctuaires ruraux. Mais il s'agit bien d'une variété régionale, nettement individualisée et indépendante des groupes voisins: mosan, tournaisien et brabançon.

Aire géographique. Le groupe s'inscrit dans les limites de l'ancien comté de Hainaut. C'est ainsi que, depuis longtemps déjà, nous l'avons défini sous l'étiquette d'architecture gothique hennuyère. Les limites d'un groupe architectural ne sont jamais strictes, aussi celles-ci



JOACHIM PATINIER. PAYSAGE AVEC LA FUITE EN ÉGYPTE. *Bois.*
Madrid, Musée du Prado (Photo Musée du Prado, Madrid).

débordent-elles les limites du comté, au nord en grignotant quelque peu le duché de Brabant vers Hal et Nivelles, à l'est, la principauté de Liège et le comté de Namur. L'actuelle frontière de la Belgique scindant l'ancien comté de Hainaut, il en résulte qu'une bonne partie des églises de ce groupe se situent aujourd'hui en territoire français. Le Tournaisis n'est pas touché par ce courant hennuyer.

Chronologie. Dans le temps le groupe se situe entre la fin du XVe siècle où apparaissent ses signes distinctifs et le XVIIe siècle où il se meurt lentement, alors qu'apparaissent les timides tentatives du baroque.

Facteurs économiques. Comme toujours, ceux-ci déterminent la naissance et l'évolution du groupe. Jusqu'à la création des grandes concentrations industrielles du XIXe siècle, dans la région de Charleroi, dans le Centre et le Borinage, le Hainaut était une contrée sans échanges commerciaux importants. À part Valenciennes et Mons, et encore n'est-ce que dans une certaine mesure, il n'y a pas de centres vitaux. Économiquement pauvre, le Hainaut demeurait une terre agreste et forestière.

Cependant, au XVIe siècle, les mines de houille, les carrières de pierre calcaire, les ateliers métallurgiques et les verreries se multiplient: petites exploitations, occupant peu d'ouvriers, elles se fixent aux endroits d'extraction et le long des cours d'eau où les roues hydrauliques fournissent la force motrice des souffleries et des *'makas'* (marteaux pilons). Bien que ces industries s'inscrivent dans le cadre pour ainsi dire inchangé d'une société rurale, il n'en résulte pas moins un certain essor économique dont bénéficie la région tout entière. Elle en avait besoin, car les ruines s'étaient accumulées; les églises, dont la plupart remontaient aux Xe et XIe siècles, avaient subi les ravages du temps et surtout des hommes. N'oublions pas que, depuis l'époque préhistorique jusqu'aux deux grandes guerres de notre siècle la fameuse 'trouée de l'Oise' fut le couloir des invasions. La région souffrit du va-et-vient des armées régulières mais, tout autant et plus cruellement sans doute, des exactions commises par les troupes vaincues et laissées sans solde, qui s'effilochaient en bandes pillardes, brutales et dévastatrices. Au sud du comté de Hainaut, le groupe typique des églises fortifiées de la Thiérache offre le plus curieux témoignage de la nécessité d'une défense et rappelle les tours-refuges de l'époque romane.

Socle géologique. Il détermine ici, tout autant que pour la construction tournaisienne, les formes architecturales du groupe. Il s'agit, en l'occurrence et en ordre principal, de bancs de pierre qu'exploitent les carrières de 'petit granit' des Écaussinnes, de Feluy et d'Arquennes, et celles de calcaire dévonien de la Sambre; ces dernières, à Landelies et à Montignies-le-Tilleul, débitent une pierre fort proche du calcaire viséen employé dans la région mosane, de Namur à Visé, c'est-à-dire une pierre qui, de grise à l'extraction, s'éclaircit avec le temps pour devenir presque blanche; il faut citer aussi les carrières de pierre grise des environs de Beaumont et celles de Lompret, au pays de Chimay.

Tous ces sièges d'exploitation, en activité surtout aux XVe, XVIe et XVIIe siècles, taillent, selon les mêmes profils, les bases, les chapiteaux, les encadrements des baies, les arcades des nefs, les nervures des voûtes, les corniches et leurs modillons. Comme tous ces éléments, de même que les colonnes et les anglées de construction, se façonnent en carrière, il en résulte une architecture en quelque sorte préfabriquée et standardisée, qui va donner au groupe un caractère homogène et bien spécifique.

Ces pierres à la ciselure 'heppelée', c'est-à-dire faite à coups de ciseau dentelé, en rangées parallèles, sont marquées bien plus fréquemment que partout ailleurs de signes propres aux maîtres-carriers ou aux tailleurs de pierres (marques de tâcherons).

Si je ne cite pas la pierre 'bleue' de Soignies, c'est que celle-ci ne sera guère exploitée avant le XVIIIe siècle.

Plan. Le groupe est surtout caractérisé par ses églises au plan généralement simple : nef réduite à un nombre limité de travées. Transept peu prononcé, qui n'est souvent qu'un pseudo-transept dont les bras constituent deux chapelles saillantes. Chœur peu profond, mais englobant la croisée du pseudo-transept ; il en résulte que l'arc triomphal se reporte à la limite de la nef et de la croisée. Chevet à trois pans, parfois à cinq pans dans les églises les plus importantes. À l'ouest, se dresse une tour quadrangulaire; fréquemment, la vieille tour romane a été maintenue.

Structure. L'élévation demeure tout aussi simple que le plan. Sauf au transept de l'abbatiale d'Aulne où elle a repris, au XVI[e] siècle, celle du XIII[e], on ne trouvera nulle part d'arcs-boutants.

Structure-halle. Les sanctuaires les plus importants adoptent la structure de l'église-halle, c'est-à-dire avec collatéraux sensiblement de même hauteur que la nef. De la sorte, les voûtes des trois vaisseaux prennent leur départ au-dessus des chapiteaux et équilibrent ainsi leurs poussées. Des chapelles de dévotion ou de corporations s'intercalent entre les contreforts, reportant le mur extérieur à l'extrémité de ceux-ci.

Les nefs de Chimay et d'Avesnes (département du Nord, à 20 km de notre frontière), toutes deux de la fin du XV[e] siècle, répondent à ce type. La dernière abbatiale de Lobbes, édifiée entre 1550 et 1624, adoptait la même structure, de la façon la plus accomplie qui soit; abandonnée à la Révolution et démolie au XIX[e] siècle, elle ne nous est connue que par d'anciens documents. Ces trois édifices répondaient à la structure de la halle de type roman-poitevin, gothique-picard ou de la hallekirche germanique, c'est-à-dire avec collatéraux étroits et non à celle de la hallekerk flamande avec ses trois vaisseaux à la fois d'égale largeur et d'égale hauteur, que nous rencontrons toutefois, par exception, au Nord du Hainaut actuel, c'est-à-dire non loin justement de la région flandrienne (église de Pommerœul, chœurs des églises de Ghoy et de Flobecq).

La structure-halle se rencontre aussi, à plus petite échelle, au XVI[e] siècle, aux nefs de Gosselies et de Familleureux. Enfin, un certain nombre d'églises rurales de la même époque peuvent se ranger dans la catégorie des pseudo-halles. La différence de hauteur entre la nef et les collatéraux se marque davantage, mais la nef est conçue sans fenêtres (églises de Gerpinnes, Renlies, etc.).

Structure basilicale. La structure basilicale, c'est-à-dire avec nef éclairée par des fenêtres prenant jour au-dessus des toitures des bas-côtés, est évidemment la plus courante. Les exemples en sont innombrables.

Caractères particuliers. La particularité de certains éléments de structure doit être soulignée :

La *colonne* est cylindrique avec base profilée et chapiteau simplement mouluré, sans le moindre décor de feuillage. Ce support est si caractéristique dans l'architecture de la région qu'une photo anonyme d'un intérieur d'église présentant ces colonnes à chapiteau mouluré permet de déceler d'emblée l'appartenance au groupe hennuyer. Rappelons d'ailleurs, que le chapiteau est l'élément le plus distinctif des différents groupes architecturaux du pays (tournaisien, brabançon, mosan et hennuyer).

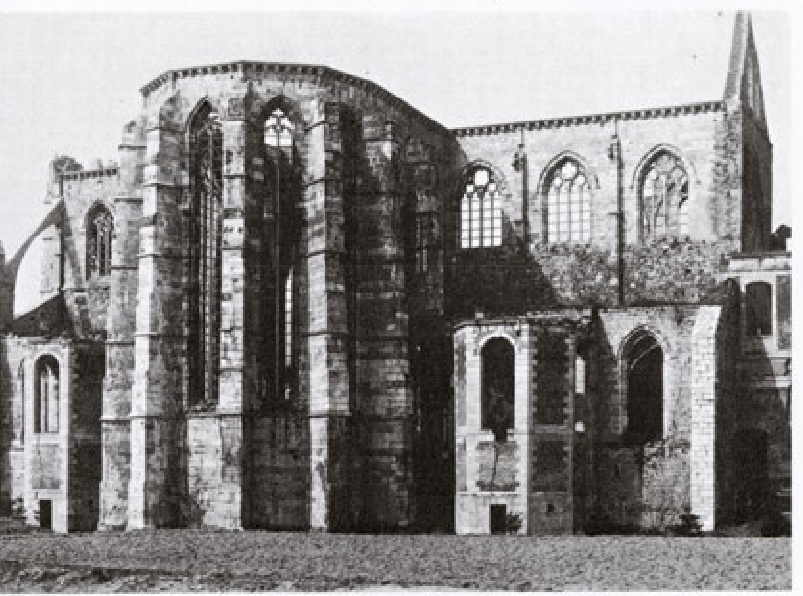
La *modénature* des autres éléments d'architecture est toujours simple : cavet ou biseau plus ou moins large aux arcades et aux jambages des baies; simple cavet ou tore en doucine pour les nervures des voûtes.

La *couverture* des nefs, chœur ou chapelles se présente selon deux techniques :

a) La croisée d'ogives simple. Les liernes et tiercerons sont exceptionnels. Nervures de pierre calcaire et voûtains en briques; mais, particularité à souligner, les briques sont apparentes dès l'origine et soigneusement jointoyées, alors que partout ailleurs les quartiers de voûtes sont revêtus d'un enduit (régions mosane, brabançonne, tournaisienne). Sainte-Waudru de Mons est une église d'impor-

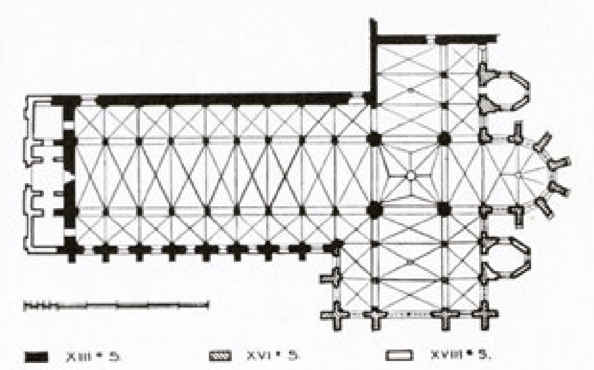
CHIMAY. COLLÉGIALE DES SS.-PIERRE-et-PAUL. *Exemple de l'église-halle hennuyère, c'est-à-dire avec trois vaisseaux d'à peu près égale hauteur, ne permettant donc pas l'éclairage direct de la nef principale. Cet édifice de la seconde moitié du XVe siècle est tout semblable à la collégiale d'Avesnes, dans le Hainaut aujourd'hui français. La dernière abbatiale de Lobbes (XVIe siècle) détruite à la Révolution, répondait à la même structure (Photo A.C.L.).*





GOZÉE. ANCIENNE ABBATIALE D'AULNE. *Le transept et le chœur de l'abbatiale cistercienne d'Aulne furent reconstruits dans la seconde moitié du XVIe siècle selon les formules de l'architecture hennuyère de la fin de l'époque gothique (Photo S.B.).*

GOZÉE. ANCIENNE ABBATIALE D'AULNE. PLAN. *Nef du XIIIe siècle; chœur et transept seconde moitié du XVIe siècle.*

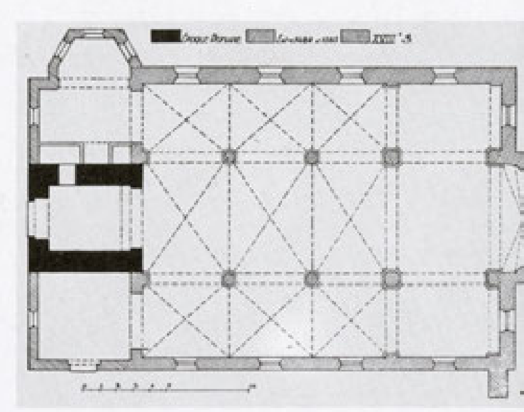


tation, typiquement brabançonne, nous l'avons dit, mais les voûtes contrairement aux églises du Brabant, ont eu, dès l'origine leurs voûtains aux briques apparentes, concession à cette technique hennuyère. À signaler aussi une autre particularité, bien qu'exceptionnelle: les nervures de voûtes en bois de chêne. C'est le cas pour les voûtes du chœur de l'église de Renlies. Nous avions déjà reconnu une technique semblable, mais avec emploi partiel, au XIIIe siècle, au chœur de Chimay et au XIVe, à la chapelle castrale de Fontaine-l'Évêque.

b) La voûte en bois, appelée voûte lambrissée ou chez nous, voûte en bardeaux. Sur les nefs, ces voûtes sont en berceau plein cintre ou brisé. Sur les bas-côtés, en quart de cercle, souvent surbaissé. L'ossature est constituée par les fermes de la charpente, avec entraits, poinçons, sablières, pièces de faîte et nervures, celles-ci enserrant le lambrissage dans une rainure. À la fin de l'époque du gothique hennuyer (XVIIe siècle) il arrive assez fréquemment que le lambrissage de chêne soit remplacé par un enduit sur lattes.



MARCINELLE. ÉGLISE SAINT-MARTIN. *Église typiquement hennuyère reconstruite entre 1484 et 1505. Toutefois, on maintint la tour romane (vers l'an 1000) (Photo A.C.L.).*



MARCINELLE. ÉGLISE SAINT-MARTIN. PLAN. *Chœur peu profond et pseudo-transept. Selon une formule locale. L'arc triomphal se situait entre la nef et le transept.*

MARCQ-LEZ-ENGHIEN. ÉGLISE SAINT-MARTIN. *Le pilier hennuyer typique, couronné de son chapiteau orné tout simplement d'une mouluration en profil, lui aussi très caractéristique (Photo S.B.).*



Signalons enfin un détail de *charpenterie* typique en Hainaut: des pièces en croix de Saint-André relient la faîtière à la sous-faîtière.

Les *extérieurs* eux aussi se présentent de façon aussi simple que possible; le 'rien de trop' est de stricte application, même pour les édifices religieux urbains. Un pignon couronne généralement chacune des travées des collatéraux (Marcinelle, Couillet, Chièvres, etc.). Cet élément quelque peu fragile a souvent disparu, ayant été délibérément supprimé pour éviter l'entretien de toitures complexes (Chimay, Merbes-Sainte-Marie, Marcq-lez-Enghien). Les collatéraux furent alors couverts par un appentis; solution fréquente



SOLRE-SUR-SAMBRE. ÉGLISE SAINT-MÉDART. *Voûte de la nef. Berceau brisé sur nervures de chêne et entraits à engoulants (Photo S.B.).*

également: l'église reçut deux grands pans de toiture couvrant l'ensemble des nefs et des bas-côtés; par le fait même, les petites fenêtres éclairant la nef furent obturées.

La *tour* constitue un élément essentiel des masses extérieures. Le clocher hennuyer peut se subdiviser en cinq catégories:
a) Les vieilles tours romanes. Elles ont été fréquemment maintenues alors qu'on reconstruisait l'église. Leur masse toute simple et l'épaisseur de leurs murs avaient résisté aux rigueurs du climat, aux incendies et à la fureur des hommes (Marcinelle, Couillet, Gerpinnes, Merbes-Sainte-Marie, Landelies, Leernes, Marcq-lez-Enghien, etc.).
b) Les tours sur plan carré, sans contreforts, soulignées par un cordon larmier à chaque étage (Baudour, Fontaine-l'Évêque, Barbançon, Leugnies, Mellet, etc.).
c) Les tours avec contreforts sommés d'une tourelle d'angle. Cette formule s'inscrit dans la filière: cathédrale de Noyon, églises tournaisiennes, églises hennuyères (Saint-Julien à Ath, Chièvres, Bonne-Espérance; en Hainaut aujourd'hui français: Avesnes, Solre-le-Château).
d) Les tours cantonnées de quatre tourelles: en fait, une seule contient un escalier à vis. Il faut y voir une influence de l'architecture tournaisienne (Braine-le-Comte, Saintes, Saint-Vaast, Hal où une tour hennuyère se dresse devant la splendide église brabançonne).
Il faut souligner une particularité typiquement hennuyère aux tours reprises ci-dessus sous les *b, c, d*: chaque face du clocher ne présente qu'une seule large baie de cloches, alors qu'ailleurs les ouïes sont généralement géminées.
e) Enfin, innombrables étaient les clochers-

murs où les cloches se balançaient à ciel ouvert ainsi que nous le voyons encore dans tant de régions de France, d'Espagne et d'Italie où la clémence du climat les a conservés. Il suffit de consulter les 'besognés' illustrés de la fin du XVIe et du XVIIe siècle pour se rendre à l'évidence du grand nombre d'églisettes villageoises dotées jadis de clochers-murs. Ils ont été souvent transformés en clochetons de charpente revêtus d'ardoises (Saint-Martin à Ath, Renlies, Leval-Chaudeville). Parfois, leur disposition d'origine avec leurs baies est encore bien visible (Fourbechies, Thieulain).

Le *décor* architectural est pour ainsi dire inexistant; les formes se réduisent à l'essentiel des nécessités constructives. Les portes n'ont pas de tympan, aussi simplifié soit-il. Une archivolte en profil de larmier souligne les arcs des baies. Les voûtes sont à simple croisée d'ogives.

Les voûtes en berceau lambrissé sont les seuls éléments où l'on voit une recherche décorative. En effet, les sablières-filières s'ornent d'arcs en accolade et les entraits de bois de torsades ou plus souvent de rosaces encadrées d'un losange. Détail typique, les abouts de ces poutres sont fréquemment constitués par des têtes de crocodiles, ce qu'on appelle des 'engoulants'; il s'agit là d'un vieux symbole démoniaque; ici dans le Hainaut, il s'impose peut-être de faire appel à la vieille légende du Borinage: Gilles de Chin tuant le dragon. Il n'est peut-être pas inutile de rappeler aussi que la découverte de dinosaures dans la région de la Haine, dès le XVIe siècle, a éveillé l'imagination des populations. Bien sûr, la représentation de dragons aux abouts des poutres se voit ailleurs, en Normandie, en Picardie, en Bretagne surtout. La rencontrer à l'Hôtel-Dieu de Beaune et à l'hôtel des ducs de Bourgogne dans la même ville paraîtrait curieux si l'on ne savait la part qu'y ont prise les constructeurs hennuyers, valenciennois tout particulièrement.

Ajoutons aussi que la retombée des nervures de bois de ces berceaux lambrissés s'appuyait sur des culots sculptés, souvent des figures d'apôtres. Une polychromie folklorique animait souvent ces pièces sculptées. Le décor peint s'étendait parfois à la surface de la voûte de bois en scènes multiples encadrées de feuillage. Les quelques exemples qui subsistent (Les-Fontaines [département du Nord] 1531 et Couillet au début du XVIIe siècle) montrent un tracé libre, nerveux, ne manquant pas d'une certaine virtuosité dans le dessin. Pour les murs, on abandonne le tracé de faux joints, cher à tout le moyen âge, au profit de



RENLIES. ÉGLISE SAINT-MARTIN. *Petite église rurale typique en Hainaut. Le clocheton en charpenterie recouverte d'ardoises succède souvent à un clocher-tour (Photo A.C.L.).*

feuillages ou de médaillons encadrant des scènes hagiographiques. Les témoignages en sont, hélas! très fragmentaires.

Le groupe hennuyer se diversifie lui-même en variantes locales. Les églises de la Sambre et de l'Entre-Sambre-et-Meuse sont souvent basilicales et parfois voûtées d'ogives (Marcinelle, Couillet, Fontaine-l'Évêque). À cette variété se rattachent le chœur et le transept de l'abbatiale d'Aulne, un des morceaux les plus importants du groupe. Une vingtaine d'églises sont couvertes de berceaux lambrissés avec entraits à 'engoulants'; on les rencontre particulièrement dans le Centre et le Borinage (Binche, Quévy-le-Grand, Baudour, Blaregnies, Givry, etc.), ainsi que dans le Hainaut actuellement français. Dans le Nord du Hainaut, à Lessines, à Frasnes-lez-Buissenal, à Deux-Acren, à Bassily, par exemple, les berceaux lambrissés sont disposés transversalement pour couvrir les collatéraux et les chapelles qui les complètent.
Cette diversité du groupe est toujours resserrée au sein d'une même famille par une même modénature des éléments de l'ossature.
Les églises hennuyères françaises de la fin du XVe, du XVIe et de la première moitié du XVIIe siècle, souvent modestes, qui pointent dans le ciel des campagnes, de Vervins à Valenciennes et de Guise à Rocroi (le groupe des églises fortifiées de la Thiérache mis à part) appartiennent, en fait, au groupe des innombrables sanctuaires du Hainaut belge. Ainsi unies par de semblables procédés techniques ou stylistiques, ces églises constituent un groupe bien homogène qui s'inscrit avec netteté dans la géographie architecturale de la Wallonie.

Simon BRIGODE

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

S. BRIGODE, *L'architecture religieuse dans le Sud-Ouest de la Belgique*, Bruxelles, 1950 (sur Sainte-Waudru de Mons et le courant brabançon, pp. 239-254); L. TONDREAU, *La collégiale Sainte-Waudru à Mons*, Mons, 1972; H. HENNEBERT, *L'hôtel de ville de Mons*, Mons, 1949; C. PIÉRARD, *La grand-place de Mons. Étude architecturale*, dans le *Bulletin de la Commission royale des Monuments et des Sites*, 2me série, t. III, Bruxelles, 1973, pp. 150-219; IDEM, *L'architecture civile à Mons (XIVe-XIXe siècles)*, Gembloux, 1974.
Le groupe d'architecture hennuyère de la fin de l'époque gothique a été identifié et cerné pour la première fois par S. BRIGODE, *Les églises gothiques de Belgique*, 1re éd., Bruxelles, 1944. Du même auteur, les études suivantes sur les églises hennuyères de la fin de l'époque gothique: *L'église Saint-Martin à Marcinelle*, dans les *Documents et rapports de la Société royale d'Archéologie de Charleroi*, t. XXXIX, 1931-1932, pp. 31-56; *L'église Saint-Martin de Vergnies*, dans le *Bulletin de la Société royale d'Archéologie de Charleroi*, 1938, pp. 7-10; *L'église de Saint-Vaast*, même publication, 1939; *L'église de Nalinnes-Centre*, dans les *Documents et rapports de la Société royale d'Archéologie de Charleroi*, t. XLV, 1944-1945, pp. 149-160; *Notes sur l'église d'Heppignies*, dans le *Bulletin de la Société royale d'Archéologie de Charleroi*, 1947; *L'église de Gerpinnes, Archéologie*, dans *Études d'Histoire et d'Archéologie Namuroises*, Namur, 1952, t. I, pp. 211-218; *L'église Saint-Laurent de Couillet*, dans le *Bulletin de la Commission royale des Monuments et des Sites*, t. III, 1951-1952, pp. 81-117; *L'église Saint-Nicolas d'Enghien*, dans *Hainaut-Tourisme*, Mons, 1964, pp. 183-187.
S. BRIGODE, *Courants architecturaux et monuments du Hainaut*, dans les *Annales du Cercle archéologique d'Enghien*, t. XIV, 1965, pp. 165-214. Voir aussi les travaux de L. DELFERIÈRE, *Monographie de l'église Saint-Pierre à Lessines*, dans la *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'art*, t. III, 1933, pp. 151-166; *L'église Saint-Martin à Deux-Acren*, dans les *Annales du Cercle archéologique de Mons*, t. LV, 1938, pp. 143-149; *Églises hennuyères couvertes de berceaux lambrissés à entraits engoulés*, dans le *Bulletin de la Commission royale des Monuments et des Sites*, 2e série, t. I, 1970-1971, pp. 107-173. *A propos de charpentes à entraits engoulés*, même revue, t. II, 1972, pp. 153-183.

Consulter aussi: *Le patrimoine monumental de la Belgique*, t. IV, *Hainaut, Mons*, Liège, 1975.



PORTRAIT DE JOACHIM PATINIER. *Gravure de Corneille Cort, vraisemblablement d'après le portrait dessiné par Albert Dürer. Extrait des* Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris Effigies *de Dominique Lampson, Anvers, 1572 (Photo Francis Niffle, Liège).*

JOACHIM PATINIER. PAYSAGE AVEC SAINT JÉRÔME. *Madrid, Musée du Prado (Photo A.C.L.).*

À l'origine de la peinture de paysage: les Wallons Joachim Patinier et Henri Blès

À deux reprises au moins, une première fois dans le contexte de la peinture flamande du XVIe siècle, une deuxième fois au profit de la peinture belge du XIXe, des artistes wallons ont joué un rôle capital qui vaut d'être mis en évidence. Ce ne serait point là chose exceptionnelle s'il ne s'agissait à deux reprises de paysagistes. Faut-il y voir un effet du hasard ou, au contraire, l'expression d'une forme de sensibilité particulière qui s'épanouit dans un genre privilégié, le paysage?

Les faits sont là: dès les premières années du XVIe siècle, un artiste mosan, Joachim Patinier, confère au paysage une autonomie telle que cette nouvelle manière d'interpréter la nature et l'importance accordée dans le tableau au spectacle de l'univers en font un genre nouveau dans l'histoire de la peinture. Son influence fut à ce point déterminante qu'elle s'observe chez de nombreux artistes de l'école flamande et se prolonge bien au-delà de la moitié du siècle. Parmi ces peintres, disciples, suiveurs ou épigones de Joachim, le plus original et le plus doué est un autre Wallon, Henri Blès.

Coïncidence encore, ou fruit d'un accord intime entre l'artiste wallon et le paysage: lorsqu'après la somnolence du XVIIIe siècle, la peinture 'belge' trouve une vigueur nouvelle, c'est à bon nombre d'artistes de Wallonie qu'elle le doit. Ceux-ci, Hippolyte Boulenger en tête, comptent parmi les meilleurs peintres belges du XIXe siècle. Aussi, n'est-ce pas solliciter les faits que de reconnaître dans le domaine du paysage, à l'époque précisément de ses deux âges d'or, la prééminence des artistes wallons.

JOACHIM PATINIER

Si l'on s'accorde à voir en 'Maître Joachim', comme l'appelait son ami Albert Dürer, un artiste de tout premier rang, il reste bien des choses à préciser sur sa personnalité et sur son art. On a beaucoup discuté le nom même de l'artiste, le lieu et la date de sa naissance, la localisation de son apprentissage, les activités qui précédèrent son installation définitive à Anvers, alors métropole de l'art. Certaines divergences n'ont d'autre origine que des options différentes, faute de recours à des documents précis. Cependant, les controverses revêtent un tout autre aspect lorsqu'elles visent à démontrer, contre toute évidence, que ce grand peintre, initiateur du paysage flamand du XVIe siècle, ne doit rien à son pays natal, la vallée de la Meuse.
Le but de ce chapitre n'est pas d'entreprendre l'analyse critique de tous les documents, faits, suppositions et opinions qui ont concouru jusqu'ici à façonner une image plus ou moins vraisemblable du peintre. Aussi nous en tiendrons-nous à examiner simplement les affirmations les plus essentielles, en recourant à des faits positifs.

Le nom du peintre. D'abord, pour connaître exactement le patronyme du peintre dont Joachim est le prénom, il convient évidemment d'examiner les tableaux authentiques où l'artiste a apposé, lisiblement et complètement, sa signature. Celle-ci laisse apparaître deux formes principales:
1. Patinier — *Opus Joachim D. Patinier* (*Le Baptême du Christ*, 68 × 77 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum); *Joachim D. Patinier* (*Paysage avec saint Jérôme*, 74 × 91 cm, Madrid, Prado).



JOACHIM PATINIER. PAYSAGE AVEC FUITE EN ÉGYPTE. FRAGMENT. *Anvers, Musée royal des Beaux-Arts (Photo A.C.L.).*

2. PATINIR — *Joachim D. Patinir* (*Saint Jérôme,* 13 × 17 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle); *Opus Joachim D. Patinir (La Fuite en Égypte,* 17 × 21 cm, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten).

Un autre tableau où la signature de Joachim ne fait pas de doute ne permet pas bien de distinguer la nature de la quatrième lettre: *Opus. Joachim. Pat.nier* (*Saint Antoine,* 155 × 173 cm, Madrid, Prado).

Enfin, une œuvre de la collection de Voguë (aujourd'hui au Musée de Dijon), *Repos au cours de la Fuite en Egypte,* 24 × 26 cm, porte une signature inusuelle, peu lisible: *De Pa..nier;* l'authenticité du tableau a été mise en doute, il ne convient pas de s'arrêter à cette forme.

Au sujet de ces signatures, plusieurs réflexions s'imposent.

En premier lieu, il est certain que les formes PATINIER et PATINIR sont deux variantes d'un même nom, *roman,* et non comme on l'a affirmé jusqu'ici sans raison une forme française (PATINIER) dont PATINIR constituerait exclusivement une prononciation ou une forme flamande.

PATINIER est un nom de métier. Ainsi que l'écrit A. Franklin dans son *Dictionnaire des arts, métiers et professions* exercés à Paris depuis le XIII[e] siècle (Paris, 1910), le 'patinier' est un fabricant non pas de 'patènes' (philologiquement, ce n'est pas possible), mais un fabricant de patins, 'chaussures grossières sur empeigne à hautes semelles de bois garnies de clous. Les patins ressemblent donc fort aux galoches'. *Patinier* figure encore dans le *Larousse* de 1932. Il est notablement attesté au XV[e] et au XVI[e] siècle, surtout dans le pays mosan (voir la note additionnelle de cet article avant l'orientation bibliographique).

Quant à PATINIR, il constitue une graphie wallonne ancienne, traditionnelle, du suffixe latin *-arius*, devenu *-ier* en français (ainsi, à la même époque, *parchenir* pour parchenier, associé; *pirchir* pour percier). Il faut remarquer que la première œuvre que l'on attribue d'ordinaire à Joachim, le *Saint Jérôme* de Karlsruhe, est signée de la forme wallonne, celle sous laquelle l'artiste était probablement habitué à entendre son nom dans son pays de Meuse. Chose notable, le peintre ne signe jamais PatEnier ou PatEnir. Les registres scabinaux d'Anvers ne procèdent pas autrement: ils orthographient le nom du peintre *Joachim de Patinier* (1519) ou *Joachim Patinier* (*Patiniers* pour le génitif).

Le *e* provenant du *i* est dû à une prononciation relâchée, notoirement attestée dans des actes flamands: c'est à Anvers, ne l'oublions pas, que Joachim a établi sa grande réputation. Le nom 'pat*i*nier' ou son double wallon pat*i*nir n'avait aucun sens pour des Flamands; chez eux, le fabricant de 'patins' *(patijn)* s'appelait *patijnsmaker(e)* (cf. E. VERWIJS en J. VERDAM, *Middelnederlandsch Woordenboek*).

Peut-être aussi a-t-on eu affaire, plus tard, à un jeu de mots, volontaire ou non, confondant *patinier* avec *patenier,* variante rarissime de *pautonier,* 'valet', 'mauvais garçon', 'pilier de taverne'. Ceci expliquerait, soit dit en passant, la détestable réputation que Van Mander, dans son *Schilder-Boeck,* (Harlem, 1609) attribue au peintre Joachim qui, selon lui, aurait mené une vie dissolue.

La question qui fait toujours difficulté, c'est soit le *D.* ou le *De* qui précède la signature PATINIER ou PATINIR.

Pourquoi un *D* avec un point s'il s'agit de l'article flamand *de* = *le* en français? Cette réduction s'expliquerait mal en paléographie. D'autre part, pourquoi un *de* article flamand, avec un nom français?
Le témoignage du grand artiste Albert Dürer, qui a si bien connu Joachim Patinier à Anvers après 1515 et qui lui a témoigné tant de considération dans ses écrits, serait ici des plus précieux. Mais, il n'appelle jamais notre homme que 'Maître Joachim'... On notera que Dominique Lampson, dont il va être question, ne parle du peintre que comme Dinantais, sans souffler mot du patronyme PATINI(E)R. Le *D* avec un point, comme le *DE*, serait-il une abréviation du latin *Dionantis*, ou *Deonantis*, 'Dinantais'? Cela aussi reste hypothétique, car la formule n'est pas attestée. Ou bien faut-il comprendre pour le *D* suivi d'un point: *Joachim dictus Patinier*?
Quoi qu'il en soit, c'est bien PATINIER que s'appelait Maître Joachim (le nom propre n'exprimant pas ici obligatoirement une profession qu'il aurait exercée, mais le 'surnom' qu'il portait, lui ou un de ses ancêtres). Les témoignages italiens et espagnols du XVIe siècle lui accordent aussi ce nom. La critique du XIXe siècle l'a célébré, d'après Helbig et Friedländer, sous la forme PATENIER, qui est celle, a-t-on dit, de son inscription comme peintre dans la Guilde de Saint-Luc d'Anvers en 1515. Mais une note des éditeurs des *Liggeren* fait observer, en passant (p. 87), que *'notre Liggere de 1453 à 1531, inclusivement n'est qu'une copie de documents qui ne sont point parvenus jusqu'à nous'*. On ne peut donc s'appuyer sur cette source pour déterminer le nom exact du peintre Joachim qui, lui, signe *Patinier* ou *Patinir*.

Dans la monographie qu'il a consacrée à Joachim, André Piron l'appelle LE PATINIER (d'après le *D*, ou *DE* que l'on trouve dans sa signature). Quant à nous, nous opterons pour la forme bien attestée PATINI(E)R, suivant en cela l'avis d'éminents philologues wallons. Et nous conclurons par ce qui importe: l'artiste est bien d'origine wallonne, et mosane.

Son origine. Sans doute, deux grandes sources érudites du temps divergent-elles sur le lieu. La *Descrittione di tutti Paesi bassi* de Guicciardini fait naître Patinier à Bouvignes, séparée de Dinant à l'époque non seulement par la Meuse mais par une frontière politique, Bouvignes relevant du comté de Namur. D'autre part, les *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris Effigies* de Lampson, placent le berceau du peintre à Dinant. Mais y a-t-il lieu de tergiverser?
Entre le témoignage de Guichardin et celui de Dominique Lampson, l'hésitation paraît bien inutile. Le premier auteur vient d'Italie, l'autre est né à Bruges en 1532. Il devient, à partir de 1558, secrétaire privé de trois princes-évêques de Liège: Robert de Berghes, Gérard de Groesbeek et Ernest de Bavière. Il obtient, en outre, un canonicat à la collégiale Saint-Denis de Liège, ville où il meurt en 1599. Au moment où il fait paraître les *Effigies*, son long séjour à Liège, les fonctions qu'il y remplissait, le mettaient admirablement, et certainement mieux que Guichardin, à même de savoir où était né Patinier.
Le témoignage de Lampson sur Blès possède la même valeur privilégiée. Les assertions de Vasari et de Guichardin, auteurs italiens, qui choisissent Dinant comme lieu de naissance de Blès, sont d'ailleurs peut-être dues à Blès lui-même. Si ce peintre a fait le voyage d'Italie comme on le croit, il lui était plus facile de répondre aux questions qu'on lui posait sur son origine en disant qu'il était de Dinant, localité plus connue que Bouvignes.
Joachim Patinier de Dinant, Henri Blès, de Bouvignes: les deux plus grands paysagistes des Pays-Bas durant la première moitié du XVIe siècle, sont, en tout cas, tous deux Wallons, et tous deux Mosans.

La carrière. En dépit d'une brève existence, Joachim Patinier (mort en 1524) eut cependant une féconde carrière artistique puisqu'on lui connaît plus de trois cents œuvres signées ou attribuées.
L'existence de Patinier à Anvers (où semble bien se situer l'essentiel de sa production)

nous est fort heureusement mieux connue que les différentes étapes qui ont précédé sa maîtrise. Il est bien évident qu'en s'inscrivant à la Guilde d'Anvers en 1515, Joachim Patinier, alors âgé de trente-cinq à quarante ans sans doute, possédait toutes les connaissances techniques indispensables à son métier, sinon déjà une certaine réputation d'artiste de talent, comme c'était le cas pour Gérard David.
Où, quand, comment a-t-il fait son apprentissage? Auprès de quel maître a-t-il travaillé? Que recouvrent les trente à quarante premières années de son existence? N'étaient les tableaux que l'on peut situer dans un ordre chronologique probable et qui révèlent, malgré de nombreuses incertitudes, diverses influences stylistiques ainsi que l'affirmation de plus en plus nette de la personnalité de l'artiste, rien ne permettrait de suivre, dans le temps et dans l'espace, l'activité de Patinier.
On s'est demandé dans quelle mesure Maître Joachim a pu s'initier à la peinture ou tout au moins au dessin avant de quitter son pays natal. Dinant, non plus que Bouvignes, offraient-elles à un adolescent la possibilité de devenir artiste-peintre? Il n'y avait, semble-t-il, ni atelier de maître, ni moins encore école d'art. Autre facteur peu favorable à l'émancipation de la peinture durant l'enfance mosane de Patinier: le sac de Dinant de 1466 par Philippe le Bon. Il a fallu attendre 1478 et la mort de Charles le Téméraire pour que la reconstruction de la ville soit entreprise. La situation à Liège n'était guère plus brillante après le sac de 1468. Bouvignes avait alors été épargnée mais n'est pas connue comme centre d'art. Seule Namur, où s'étaient réfugiés quelques dinandiers, aurait peut-être pu offrir une paix relative et la possibilité d'un écolage.
Un apprentissage rudimentaire dans un atelier de dinandier (les batteurs de cuivre avaient pu reprendre leur activité et retrouver la jouissance de leurs statuts en 1478) n'est en effet pas à exclure. Cette grande tradition dinantaise et bouvignoise du travail du cuivre, confirmée par de multiples chefs-d'œuvre, dont les magnifiques lutrins du XVe siècle, repose obligatoirement sur une connaissance, élémentaire peut-être, mais indispensable, du dessin décoratif.
D'autre part, si l'on considère que Henri Blès était peut-être un proche parent de Patinier, car la Guilde de Saint-Luc d'Anvers comptait parmi ses membres, en 1535, un 'Herri Patenier', on peut se demander avec Friedländer s'il n'existait pas une tradition mosane, locale et familiale, de l'art du paysage.
C'est de nouveau Dominique Lampson qui nous facilite la solution du problème lorsqu'il écrit de Maître Joachim: 'Les sites pittoresques de sa patrie — Dinant l'Eburonne (lisez la Liégeoise) — ont fait de lui un artiste, sans qu'il ait à peine eu besoin d'un maître'. Il semble donc s'être mis surtout à l'école de la nature.
La véritable leçon que Joachim retint fut sans conteste celle de grandeur et de beauté que lui apprit la Meuse, cette Meuse — *dulce sonans* — tantôt enserrée dans ses massifs de rochers calcareux aux découpes fantastiques, tantôt épanouie dans une vallée généreuse ponctuée de bosquets et de villages. Il n'est pas de tableau de Patinier où le roc ne jaillisse de la frondaison et ne pointe ses pics aigus vers le ciel. Il n'est guère de tableau, où le fleuve qui s'écoule lentement vers des lointains indéfinis n'apporte une note de douceur et de sérénité à l'immensité du paysage.
Ces deux éléments, un fleuve à la mesure de l'homme et des rochers qui n'ont jamais la démesure des montagnes, Joachim Patinier en a fait les motifs privilégiés de toute sa peinture. Tantôt couronnés par un monastère ou un ermitage, par un château-fort ou par une chapelle, les rochers de Patinier restent toujours accessibles. Lorsque la paroi trop abrupte risque de devenir un obstacle au voyageur ou au pèlerin, le sentier se poursuit sur d'étonnantes passerelles en bois, accrochées à la roche. Le tablier de ces voies suspendues est supporté par des poutres dont une extrémité s'insère dans une entaille creusée dans le roc. Patinier s'est plu à représenter à plusieurs reprises ces chemins à flanc de rocher entrecoupés de vertigineuses passerelles. Exceptionnels dans les paysages peints par d'autres



JOACHIM PATINIER. PAYSAGE AVEC SAINT JÉRÔME. *Paris, Musée du Louvre (Photo A.C.L.).*

artistes, il n'est pas étonnant de retrouver ces chemins suspendus dans les œuvres de Patinier, car ils existaient réellement sur la rive droite de la Meuse, à Leffe, en face de Bouvignes, ou encore dans le massif de Tailfer, près de Lustin. On les nommait dans la région des 'cheraux'. On peut en voir aujourd'hui encore les traces dans le roc. Ils ont fait l'objet de plusieurs études et relevés.

Malgré tant d'affinités entre les sites mosans et les paysages que Patinier n'a cessé de peindre jusqu'à ses derniers jours dans son atelier anversois, certains historiens belges ont cru pouvoir nier toute relation de forme et d'esprit entre la région natale et l'œuvre de l'artiste. Hoogewerff, par exemple, a inventé un hypothétique voyage en Italie, par la France et la Savoie, pour expliquer les rochers du peintre

JOACHIM PATINIER. REPOS PENDANT LA FUITE EN ÉGYPTE. *Madrid, Musée du Prado (Photo A.C.L.).*



dinantais. Sans doute voulait-il par là laisser planer le doute sur les pertinentes observations des Helbig et autres historiens d'art wallons. Par contre, l'Allemand Friedländer autant que l'Américain Robert A. Koch ont été frappés par l'étonnante analogie entre le paysage, tel que la Meuse le dessine d'Anseremme à Huy, et l'interprétation de l'artiste.

Formation du peintre. Elle a fait l'objet, répétons-le, de diverses hypothèses pour expliquer une genèse flamande de son art. Mais aucun document ne nous est parvenu qui puisse apporter une quelconque indication. Néanmoins, on affirme souvent que c'est à Bruges que Patinier se serait initié à l'art de peindre. Trois arguments sont avancés en faveur de cette localisation: le rayonnement artistique de Bruges au XV[e] siècle, les relations commerciales entre Dinant et Bruges (mais elles étaient non moins intenses avec Anvers), les influences stylistiques relevées dans les premiers tableaux de Patinier provenant vraisemblablement de l'atelier de Gérard David. Cette proposition d'un apprentissage à Bruges fut exprimée par Baldas. La plupart des auteurs qui suivirent la reprirent aussi à leur compte sans apporter d'argument nouveau. Elle a comme point de départ, semble-t-il, une double observation de Weale à propos du panneau central du célèbre triptyque de Gérard David, *Le Baptême du Christ*, conservé au Musée communal de Bruges. L'importance du paysage qui sert de toile de fond à la scène lui suggéra un travail en collaboration avec Patinier. Cette relation David-Patinier était d'autant plus séduisante à envisager qu'elle pouvait être aussi suggérée par l'inscription dans les registres de la Guilde des peintres d'Anvers, où l'on voit se suivre côte à côte les noms des deux artistes. À cela s'ajoute encore une autre sollicitation: celle d'établir une comparaison entre les personnages monumentaux du *Baptême du Christ* de Patinier (Vienne, Kunsthistorisches Museum) et ceux du triptyque de Gérard David. D'hypothèses en déductions parfois hâtives et en simplifications, on en arrive vite à considérer comme probable ou même établi ce qui, au départ, n'était qu'une simple possibilité. Un examen quelque peu attentif des œuvres en question montre combien sont ténus ces liens entre David et Patinier, tant sur le plan du style que sur celui de l'esprit.

Une autre hypothèse qui fut avancée en faveur d'un séjour brugeois tend à rapprocher les œuvres de Patinier de celle d'un élève de Gérard David, Adriaen Isenbrandt (mort à Bruges en 1551). Encore faut-il préciser qu'on ne connaît aucun tableau absolument certain de ce peintre brugeois. Autour de son nom sont groupées un nombre considérable d'œuvres anonymes où se conjuguent souvent les influences de David et de Patinier.

Cette empreinte du paysagiste mosan est non moins manifeste chez un autre Brugeois, Ambrosius Benson. Mais elle démontre, cette fois, combien est fragile l'argument d'une influence stylistique pour supposer une concitoyenneté. En effet, les œuvres de Benson exécutées à Bruges et présentant des relations avec les tableaux de Joachim Patinier sont postérieures à la fixation définitive du peintre mosan à Anvers.

Ces remarques et d'autres objections qu'il serait trop long de développer ici montrent à quel point ce séjour de Patinier à Bruges reste discutable. D'autre part, s'il est un peintre qui aurait pu jouer un rôle déterminant sur la formation de Patinier en tant que paysagiste, c'est bien Jérôme Bosch. Bon nombre d'historiens s'accordent à reconnaître non seulement la réalité de cette influence, mais aussi son importance. Aussi, Robert A. Koch suggère-t-il que la formation de Patinier ne devrait pas se situer à Bruges, mais bien en un lieu du Brabant du Nord.

Pas plus qu'à Bruges, on ne trouve pourtant confirmation d'un passage ou d'un séjour de Patinier en Brabant, ni moins encore dans l'entourage de Jérôme Bosch à Bois-le-Duc. Si l'influence du peintre hollandais peut être évoquée, elle n'implique pas pour autant une relation de maître à disciple. Elle laisserait plutôt supposer une longue analyse de certaines œuvres du maître, celles précisément où le paysage intervient pour une large part dans la

composition. Or, lorsqu'on parle d'influence de Bosch sur Patinier, il s'agit moins d'emprunts stylistiques proprement dits, et même de procédés techniques, que de relations beaucoup plus subtiles. Le rapport entre les deux artistes se situerait plutôt dans la manière de percevoir et d'exprimer l'atmosphère, de nuancer la lumière, de rendre perceptibles l'air et l'espace, de créer, à travers un vaste relevé topographique, une vision cosmique de l'univers.

Si rien ne permet de localiser avec certitude la formation artistique de Patinier, il n'est pas interdit de se demander dans quelle mesure un perfectionnement dans la région anversoise ne pourrait être envisagé. En cela Patinier n'aurait fait que précéder deux autres Wallons, Henri Blès et Lambert Lombard. Ou bien encore pourrait-on proposer l'hypothèse d'un séjour du peintre à Termonde. En effet, Joachim Patinier a épousé en premières noces Francine Buyst, fille du peintre Edward Buyst, de Termonde. S'agit-il, en l'occurrence, d'un prolongement matrimonial au passage du jeune artiste dans l'atelier d'un maître, père d'une fille? Joachim ne constituerait certes pas une exception; on connaît bon nombre de peintres qui ont quitté l'atelier de leur maître nantis d'une épouse en plus de connaissances.

Reste à envisager le très hypothétique voyage en Italie. Cette suggestion est due à un historien hollandais, G.-J. Hoogewerff, qui, dès avant 1914, la présenta comme une hypothèse (à vrai dire déjà très peu fondée), puis, par après, comme une probabilité, puis enfin comme une réalité, sans pour autant l'enrichir d'arguments nouveaux. Selon Hoogewerff, Patinier serait allé en Italie en compagnie de Gérard David et de Josse van Clève. Il y aurait séjourné de 1512 à 1515, d'où la trace d'une certaine influence italienne qui procéderait de Léonard de Vinci. Durant ces trois années, la production des trois artistes venus du Nord aurait été particulièrement abondante. On rencontre, de fait, un nombre assez élevé de leurs tableaux en Italie et une quantité impressionnante de 'paysages flamands'. Sur le chemin du retour, en passant par la Savoie et en suivant les contreforts des Alpes, Patinier aurait eu la révélation des paysages montagneux.

Si l'on objecte, comme l'a fait Boon à propos du voyage de David en Italie, que le peintre brugeois n'a cessé de payer régulièrement ses cotisations annuelles de 1496 à 1520 à l'Hospice de Notre-Dame de la Poterie et à la Confrérie de l'Arbre Sec, à Bruges, la thèse de Hoogewerff en faveur d'un voyage de Patinier en compagnie de David reste douteuse. Quant aux relations Patinier-van Clève, elles se manifestent à Anvers notamment par des travaux en collaboration et par une forte influence de Patinier. Que l'on retrouve dès lors en Italie des tableaux religieux dont le fond de paysage porte la marque de Patinier ne signifie pas obligatoirement que ces œuvres ont été exécutées dans la péninsule.

Le fait de trouver en Italie des tableaux de Patinier et de nombreux paysages de la même veine peut-il servir d'argument en faveur d'une présence du peintre? Assurément non, si l'on considère l'importance d'Anvers en tant que métropole commerciale, centre artistique de renommée internationale et marché d'art florissant, grâce notamment à ses exportations de tableaux vers l'Italie. Un exemple: en 1535, Mathieu de Nasar n'expédiait pas moins de trois cents paysages flamands en Italie! La vogue dont jouissait à Rome le paysage tel que Patinier l'avait conçu est confirmée dès 1517 par une lettre de Vasari à Benedetto Varchi, où il est dit, avec une pointe d'humour grinçant, que tout savetier romain possède un paysage 'flamand'.

Si l'on met en parallèle ce goût des Romains pour la peinture de paysage à la manière de Patinier et le développement remarquable du marché d'art anversois, on comprend aussi la prolifération de ces tableaux à la suite de Patinier. La veine ouverte par Maître Joachim s'était révélée, comme on va le voir, des plus rentables. Que dire maintenant d'une influence italienne et plus particulièrement de Léonard de Vinci sur l'œuvre de Patinier,

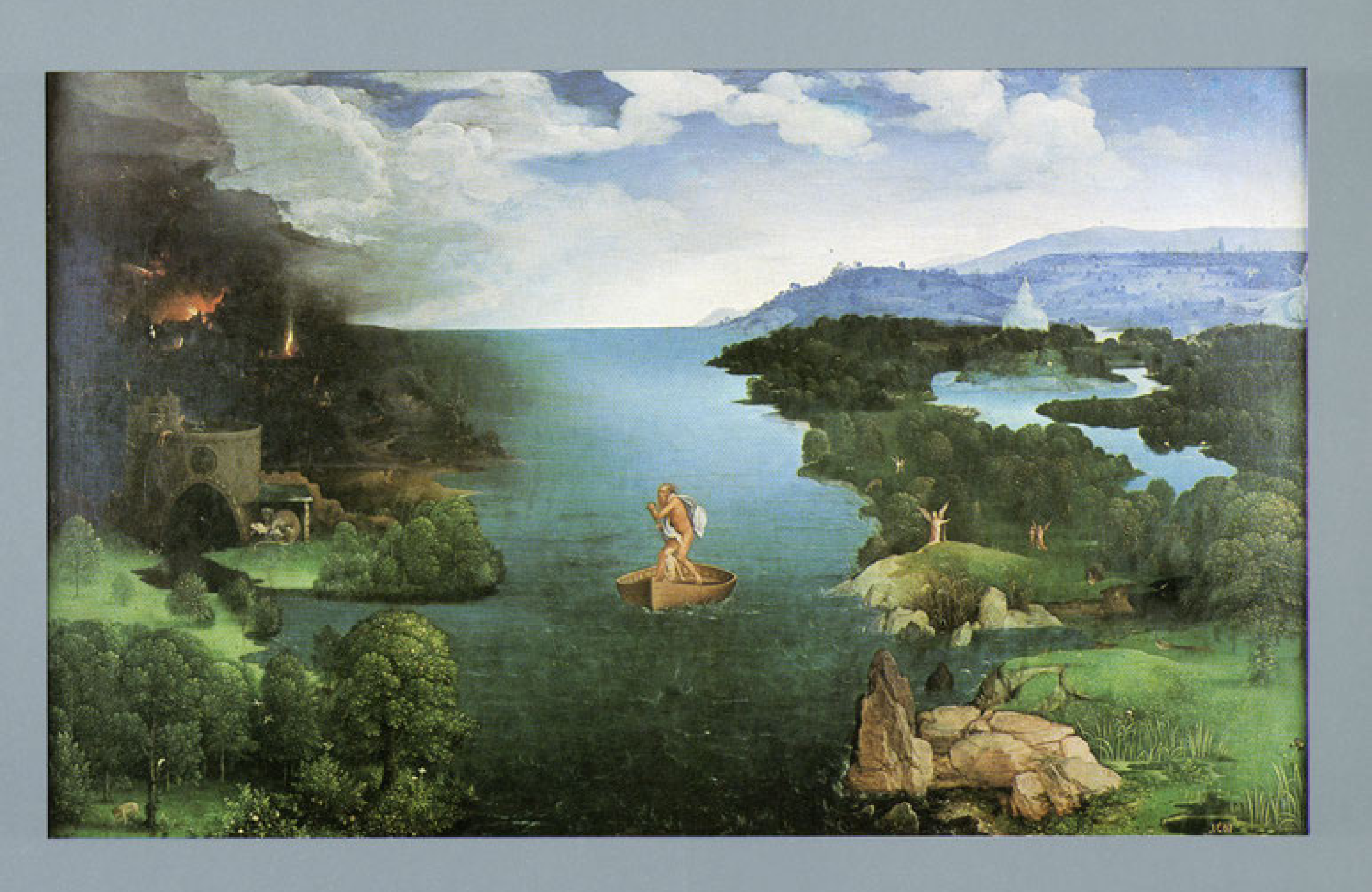


JOACHIM PATINIER. REPOS PENDANT LA FUITE EN ÉGYPTE. *Berlin, Staatliche Museen (Photo A.C.L.).*

sinon qu'il s'agit là d'une mauvaise vue de l'esprit? Il suffit, pour s'en convaincre, de comparer les rochers de l'un et de l'autre peintre pour constater qu'ils procèdent d'intentions différentes et font d'ailleurs état de factures presque divergentes. Au *sfumato* du Vinci, Patinier oppose un dessin serré et une touche nette et précise. Quant à l'esprit du paysage, il accuse des différences plus profondes encore. Ce n'est que quelques années après Patinier qu'il sera possible de déceler une influence italienne sur le paysage.

À l'explication d'un passage en Savoie pour découvrir le paysage montagneux, on peut rétorquer, d'une part, que les paysages de Patinier n'ont guère de rapports avec les sites alpestres et, d'autre part, que les rochers dont il s'inspire, il les a vus dès son enfance. Et même, si ce voyage fort énigmatique en Italie avait eu lieu, il ne pourrait en aucune manière infirmer cette évidence: la source la plus vive, la plus directe et la plus durable de l'œuvre de Patinier est le souvenir du pays natal.

Le génie et la renommée de Joachim Patinier. 1515: Joachim est reçu franc-maître à la Guilde de Saint-Luc à Anvers. À partir de cette date et jusqu'au début de 1524, année de sa mort, quelques événements nous sont mieux connus, qui jalonnent les neuf dernières années de sa vie. Je ne m'attarderai pas ici sur des faits appartenant à la vie familiale, bien que certains d'entre eux soient révélateurs et permettent de mieux saisir la personnalité de l'artiste. Il est un événement cependant qui doit être mis en évidence: les rencontres de Dürer et de Patinier. Le journal du Maître allemand est, à ce titre, plein d'enseignements. Il laisse apparaître l'estime pour l'artiste et l'amitié pour l'homme. Le fait d'y qualifier 'Maître Joachim' de *'gute Landschaftmaler'* et de créer par la même occasion un mot nouveau en langue allemande est significatif. Une telle appréciation émanant d'un artiste qui, mieux que tout autre, pouvait juger un paysage en connaissance de cause met l'accent sur le caractère *novateur* de l'art de Patinier. Qu'en outre, le peintre allemand ait manifesté sa sympathie en offrant au paysagiste wallon des modèles dessinés de saint Christophe ou bien encore en traçant à deux reprises son portrait, témoigne d'affinités spirituelles entre les deux artistes. Wölflin a déjà observé une identité de conception du paysage chez Dürer et chez Patinier, identité qui n'est pas immédiatement perceptible car elle se situe surtout dans la structure de la composition. D'un autre côté, il n'est pas inutile de rappeler, car on ne peut y voir un simple hasard, qu'en quittant Anvers après avoir été accueilli



JOACHIM PATINIER. LE PARADIS ET L'ENFER, *dit aussi* PAYSAGE AVEC LA BARQUE DE CHARON. *Bois. Madrid, Musée du Prado (Photo Musée du Prado, Madrid).*

comme un hôte de marque par les autorités municipales, Albrecht Dürer reçut du secrétaire de la ville, l'humaniste Adriaen Herbouts, un petit tableau de Patinier représentant un paysage rocheux avec Loth et ses filles.

Il est probable que Maître Joachim connut dès son vivant une grande renommée. Ses relations avec Dürer le font bien voir. De Guevara, qui fut conseiller artistique de Philippe II, le place au niveau de Jean Van Eyck, de Roger de le Pasture et de Jérôme Bosch. Vasari en fait, avec Blès, un des peintres les plus célèbres des Pays-Bas, tandis que Van Mander précise, trois quarts de siècle plus tard: 'il avait une façon particulière de traiter le paysage avec beaucoup de soin et de finesse. Ses œuvres étaient recherchées et se vendaient bien et se sont dispersées dans plusieurs pays'.
Le succès que connut Joachim Patinier de son vivant et au cours des décennies qui suivirent sa mort pourrait être mesuré encore par le nombre des imitateurs, des suiveurs, sinon des disciples. Ceux-ci poursuivirent son œuvre de manière fort inégale. Les meilleurs firent preuve d'une incontestable originalité, comme Henri Blès, par exemple. Mais la plupart d'entre eux, artistes anonymes exploitant un genre particulièrement rentable, se contentèrent de mauvais pastiches ou de variations plus ou moins habiles sur le paysage-type du peintre mosan.
On en arriva donc à ceci: attribuer à Patinier des tableaux qui n'ont qu'un lointain rapport avec les œuvres dûment authentifiées. Par ailleurs, une querelle de mots assez ridicule se développa autour du rôle et de la place de l'artiste dans la peinture de paysage. Ainsi Fierens-Gevaert: *'Le nom de Patinir... doit quelque popularité à l'honneur manifestement exagéré que l'on attribuait jadis à ce maître d'être le créateur du paysage'*. En refusant à l'artiste wallon ce titre de gloire, Fierens et d'autres, à la différence de Dürer, ont vu la lettre et non l'esprit. Bien sûr, il y eut d'autres paysages peints avant Patinier, mais il n'y eut pas d'autres 'paysagistes'. *'Nous avons suffisamment indiqué l'importance accordée par Jean Van Eyck, Thierry Bouts, Gérard David à leurs fonds de paysages'*, poursuit Fierens-Gevaert, *'pour qu'apparaisse pleinement l'inanité de ce titre de créateur du paysage, conféré à Joachim Patinir'*. Mais il est des évidences difficiles à nier, d'où sa phrase: *'Il est exact pourtant de voir en lui le peintre qui le premier traita le paysage comme un genre spécial'*.
Sur la jaquette du volume précédent de *La Wallonie. Le Pays et les Hommes*, les éditeurs Rita Lejeune et Jacques Stiennon ont reproduit, fortement agrandi, un coin du site de Huy, vu par le Maître de Flémalle. Mais ce paysage, magnifiquement évocateur, ne constitue qu'une partie d'un ensemble où l'élément humain est privilégié par la représentation conjuguée de la *Nativité* et de l'*Adoration des Bergers*.
Par contre, de toile de fond, de décor au sujet religieux qu'il était, le paysage devient avec Joachim Patinier le véritable thème du tableau. Peu importe que celui-ci prenne comme titre *Paysage avec la fuite en Egypte* ou *Paysage avec saint Jérôme:* le renversement dans l'ordre d'importance des éléments iconographiques du tableau constitue beaucoup plus qu'une simple modification formelle. Il propose au spectateur, en dehors ou en plus des motifs religieux souvent réduits à de simples allusions, une découverte de l'univers à travers une vision poétique du monde. Désormais, le paysage a conquis ses lettres de noblesse, passant de l'état de décor à celui d'argument poétique.
Tout récemment encore, Maria Hennel-Bernasikowa, Conservateur du Département des Textiles du Musée de Wawel à Cracovie consacrait à l'originalité de Patinier une pénétrante analyse où elle écrivait notamment: *'Joachim Patinier fut le premier artiste pour lequel le site cessa de servir uniquement de fond à une scène religieuse et devint en soi un des éléments majeurs de la conception artistique'* (*Les tapisseries flamandes au château du Wawel à Cracovie*, Fonds Mercator, Anvers, 1972).

La bonne vingtaine d'œuvres attribuables



JOACHIM PATINIER. PAYSAGE AVEC SODOME ET GOMORRHE. *Rotterdam, Musée Boymans-van Beuningen (Photo A.C.L.).*



JOACHIM PATINIER. SAINT CHRISTOPHE. *Madrid, Escorial (Photo A.C.L.).*





JOACHIM PATINIER. PAYSAGE AVEC FUITE EN ÉGYPTE (détail). *Anvers, Musée royal des Beaux-Arts (Photo A.C.L.).*

avec certitude à Patinier, en plus des tableaux signés, permet de distinguer trois périodes dans l'évolution de l'artiste. Je n'ignore pas ce qu'un tel découpage peut avoir d'arbitraire, d'autant plus que les trois périodes envisagées ne correspondent pas à des modifications profondes de style ou de technique ou à des tranches de vie bien définies. Elles représentent plutôt trois phases dans l'œuvre de l'artiste: la première, avant 1515, couvrirait la maturation d'un style, discernable à travers les œuvres les plus anciennes; la deuxième, de 1515 à plus ou moins 1521, serait représentative de la maturité; la troisième, de 1521 à 1524, se caractérise par une succession de chefs-d'œuvre. On y voit un maître en pleine possession de son art et qui semble avoir atteint son idéal. Comme aucun tableau de Joachim Patinier ne porte de date, l'année 1515, année de l'inscription à la Guilde d'Anvers, sert d'articulation à cette chronologie.

Quant à la date de 1521, elle constitue un point de référence fondé sur le *Saint Christophe* de l'Escurial. Ainsi que l'a montré Panofsky, la figure du saint est inspirée d'un dessin de Dürer. On sait que le maître allemand, lors de son séjour à Anvers, en 1520-1521, a offert à Maître Joachim quatre (ou neuf?) dessins représentant saint Christophe. Les peintures exécutées vers cette date et au cours des trois dernières années de la vie du peintre se signalent toutes par leur totale maîtrise. Sans qu'on puisse évoquer à ce propos une différence profonde avec des œuvres quelque peu antérieures, on constate toutefois que l'ensemble des tableaux de cette dernière période constitue une entité par la richesse de l'imagination et par la densité plus forte encore de la poésie. En bref, Patinier réalise l'accord intime qu'un maître atteint dans la plénitude de son talent, entre ce qu'il exprime et la manière dont il s'exprime.

Et cependant, lorsqu'on examine un tableau comme le *Paysage avec saint Jérôme*, de la Kunsthalle de Karlsruhe, œuvre de jeunesse signée du nom wallon Patinir, pleine d'incertitude et de maladresse, on mesure l'immense chemin parcouru en quelques années pour atteindre ces sommets que sont le *Saint Christophe* ou *La barque de Charon*, du Musée du Prado. Entre ces extrêmes, de paysage en paysage, Joachim Patinier a réalisé son œuvre et accompli cet étonnant périple spirituel des rives de la Meuse au rivage du Styx.

S'il n'était signé, le tableau de Karlsruhe serait sans doute donné à un élève de Patinier tant on a peine à imaginer qu'au départ de cette œuvre, le même artiste allait créer les chefs-d'œuvre que l'on sait. Tous les historiens s'accordent à le placer au début de la carrière du peintre. La composition reste, pourrait-on dire, scolaire; un massif de rochers en pain de sucre planté au milieu du paysage surplombe le motif du saint agenouillé devant la croix et sert d'axe autour duquel se répartissent de manière presque symétrique tous les autres éléments du paysage. Une autre insuffisance se manifeste par l'absence de métier pour relier entre eux ces différents éléments. Le paysage de Karlsruhe ne constitue pas une entité mais plutôt une addition de détails. Toutefois, une véritable métamorphose va bientôt s'accomplir dans les tableaux à venir. La composition du paysage, les articulations des plans, la manière d'étoffer ceux-ci et, comme le dit si bien André Lhote, les rimes plastiques vont dénoter non seulement une réelle virtuosité mais aussi une grande imagination. Dans le paysage de Karlsruhe, l'œil va de détail en détail, enregistre, accumule; dans les chefs-d'œuvre qui ne tarderont pas, l'œil voyage et l'esprit s'évade. Mais il a fallu ce *Saint-Jérôme* de jeunesse pour atteindre à la maîtrise.

À côté de ces maladresses dues à l'inexpérience, on peut percevoir des qualités que le tableau contient en puissance et qui vont bientôt s'épanouir. À ce titre, la *Fuite en Egypte* du Koninklijk Museum voor Schone Kunsten d'Anvers constitue un remarquable chaînon vers les œuvres majeures. On y voit un Patinier en pleine possession de sa technique et, surtout, qui a appris à composer un paysage. Il ne s'agit plus ici d'une laborieuse et un peu simpliste mise en page de la nature, mais d'une composition beaucoup plus calculée et

plus hardie, fondée sur une grande diagonale qui coupe le tableau de l'angle supérieur gauche à l'angle inférieur droit. Le massif rocheux, planté à la gauche du paysage et les frondaisons de l'avant-plan jouent parfaitement leur rôle de repoussoir des autres plans qui s'échelonnent en compartiments successifs vers l'horizon. Ce schéma de composition, Patinier le reprendra à plusieurs reprises en le perfectionnant. Il servira notamment d'architecture savante au célèbre *Saint-Jérôme* du Prado. Si tous les plans qui composent la *Fuite en Egypte* d'Anvers s'imbriquent beaucoup mieux que dans le tableau de Karlsruhe, c'est parce que le peintre a su inventer des traits d'union, des articulations, des alternances de valeurs colorées qui ont pour effet d'assurer au paysage une plus grande unité, de mieux conduire l'œil du spectateur de détail en détail; et de renforcer la perception de l'espace.

Un autre pas en avant vers l'autonomie du paysage, essentiel celui-là, est accompli par la manière dont est traité le sujet religieux. Le tableau d'Anvers ne compte pas moins de quatre références au récit biblique ou à la Légende Dorée: auprès du groupe de fermes dans la vallée se déroule un minuscule massacre des Innocents qui laisse, imperturbables, les cygnes glisser sur l'étang. À proximité de cette scène est évoquée la légende du champ de blé. Sur le sentier qui grimpe passent la Vierge, l'Enfant, saint Joseph et l'âne. Le groupe, tel qu'il est représenté, avec la rusticité des habillements et le pittoresque des attitudes, pourrait tout aussi bien figurer une famille de paysans se rendant au marché. Mais, plus haut, la chute de l'idole anticipe en quelque sorte le passage de la Sainte Famille. Comme on le voit, le motif religieux, par la place qu'il occupe dans le tableau, ne constitue plus guère qu'un prétexte. Le carnage des soldats d'Hérode, par la réduction même des personnages, apparaît comme un simple 'fait divers' dans l'immensité et l'infinie sérénité du paysage. Quant au groupe principal, il fait partie du site au même titre que le paysan appartient au cadre rural.

En somme, l'anecdote et le récit religieux sont absorbés par la nature.

Devant le *Saint-Jérôme* du Musée du Prado, œuvre qui se situe vers la fin de la vie du peintre, Patinier a porté au superlatif toutes les qualités déjà contenues dans le tableau d'Anvers. Il n'est pas excessif de parler en l'occurrence de chef-d'œuvre. L'architecture des deux paysages offre de remarquables similitudes. Mais, en les comparant, on ne tarde pas à découvrir combien l'art de Patinier s'est enrichi tant en valeurs picturales que poétiques. L'ensemble du tableau repose sur des alternances de couleurs claires et sombres, savamment dosées et sur une imbrication de plans qui dénote une science peu commune de la composition. Mais cette structure calculée est construite avec une telle intelligence et une telle sensibilité que l'œil est conduit à travers un vaste espace et chemine d'étape en étape, de découverte en découverte vers les profondeurs du paysage. On aperçoit, une fois de plus, l'erreur manifeste de jugement que commettent certains auteurs, obnubilés par l'esthétique de la Renaissance italienne, qui considèrent ce type de composition par étalement de plans contrastés, comme archaïque en regard de la perspective linéaire. André Lhote a remis les choses en place et c'est précisément à propos du *Paysage avec saint Jérôme* du Prado qu'il écrit: 'Cette profondeur, *réalisée par l'esprit* est, on le comprend, d'une autre qualité, d'une autre essence si l'on peut dire, que cette profondeur physique qui, offerte à l'œil coupable, semble créer un trou dans le panneau et lui enlève ce caractère mural que tant de générations de peintres ont si vertueusement respecté.'

En fait, dans cette 'profondeur réalisée par l'esprit', l'espace perçu n'est pas seulement uniquement physique. L'œil voyage dans un univers à la fois vaste et microcosmique: vaste, car mesuré à l'échelle humaine, le paysage qui s'étend jusqu'à la ligne d'horizon placée très haut, engendre un sentiment d'immensité; microcosmique, car de pics en vallées, de bosquets en prairies, de villages en cités, de fleuve qui reflète l'azur du ciel à

l'océan où naît la tempête, c'est presque un résumé de l'univers qui s'offre au spectateur. Il est probable qu'en cette époque d'explorations lointaines et de grandes découvertes, mais où, pour la plupart des hommes, l'espace humain correspondait à une journée de marche, les tableaux de Patinier devaient répondre à une poétique de l'aventure et de l'évasion.
Dans ces paysages, invitation au voyage et au rêve. On est sans cesse sollicité, de plan en plan, par un au-delà: au-delà de la prairie, au-delà du bois, de la ville, du fleuve, des monts, au-delà de la mer. Ainsi dans ce magistral *Paysage avec saint Jérôme*, le regard et l'imagination du spectateur cheminent à travers un vaste déploiement de la nature, qui va du lapereau tapi dans les fougères à l'avant-plan jusqu'à l'immensité de l'horizon marin et montagneux.
Mais le paysage, en fait, ne s'arrête pas là: au-delà de l'horizon, commence le mystère. Le rêve, alors, prend le relais de la vision. Il prolonge le périple terrestre vers un infini de sérénité et de félicité, tel que le suggère la clarté rose qui colore les cimes, ou vers un au-delà de tourment et d'angoisse qu'annoncent le ciel noir de la tempête et la lumière blafarde sur les rochers fantastiques.


JOACHIM PATINIER? FRAGMENT D'UNE FUITE EN ÉGYPTE. *Rotterdam, Musée Boymans-van Beuningen (Photo A.C.L.).*

Il est étrange qu'un des derniers tableaux de Patinier soit précisément le paysage imaginé de cet au-delà de l'horizon: un vaste panorama coupé verticalement par un fleuve; sur ce fleuve, une barque pilotée par un vieillard barbu auprès duquel se tient un homme minuscule et nu; sur la rive droite, un paysage idyllique, paradisiaque, peuplé d'anges et de biches; sur la rive gauche, un monde de feu, de ruines et de démons. On a voulu voir dans ce tableau l'image du Styx avec la barque de Charon. En réalité, Joachim Patinier associe la mythologie à l'iconographie chrétienne du moyen âge. Charon, en l'occurrence, est moins le passeur d'âme (celle-ci, symbolisée comme le montre fréquemment la peinture médiévale par l'image miniaturisée du défunt) que le fatal nautonier qui conduit une barque hésitante entre le paradis et l'enfer, en vue de l'éternel accostage.
On n'a peut-être pas assez insisté sur le contenu poétique et spirituel de l'œuvre de Patinier, qui a pour effet de transcender le paysage et de lui conférer sa véritable dimension. Or, si l'on considère l'évolution du peintre, telle qu'elle peut logiquement se déceler à travers une trentaine de tableaux, on constate que se développe de pair, avec la maîtrise technique et les valeurs spécifiquement picturales, la richesse de l'imagination et de la poésie. Cet accord intime entre un certain climat spirituel et le paysage constitue sans doute l'élément le plus subtil des œuvres de Patinier. C'est précisément par là que le Maître wallon se situe bien au-dessus de la plupart de ses épigones. Il est symptomatique à cet égard de voir combien le

simple motif de rochers — mais aussi la lumière qui les enveloppe — peut contribuer à renforcer l'atmosphère du paysage, allant selon les thèmes, d'une poésie agreste et bucolique à un sentiment d'inquiétude et de drame latent.
Ainsi donc, le paysage de Joachim Patinier ne constitue pas seulement un point de départ et un élargissement de la vision des peintres sur la nature, il est encore et surtout la découverte d'une nouvelle veine poétique qui ne cessera d'être exploitée jusqu'à nous.



PORTRAIT DE HENRI BLÈS. *Dans cette gravure non signée, figurant également dans l'ouvrage de Dominique Lampson, on remarquera le toupet de la chevelure et la chouette (Photo Francis Niffle, Liège).*

HENRI BLÈS

Parmi tous les artistes qui ont bénéficié de l'apport de Maître Joachim, un des plus doués et sans conteste le plus personnel, est HENRI BLÈS.

Le nom de l'artiste, son origine, l'époque de sa production. BLÈS, comme PATINIER, est employé au moyen âge, aussi bien comme adjectif ou nom commun que comme nom propre dans le pays wallon. En moyen-néerlandais, toutefois, son emploi est plus fréquent. L'étymon est le même. Le terme provient de l'allemand 'blässe', 'tache blanche sur le front', d'où certains dérivés: ainsi 'cheval blanc', 'mèche pendant sur le front de certains chevaux ou de certains hommes'.
Henri le peintre porte-t-il BLÈS comme nom de famille, ou bien s'agit-il d'un sobriquet que lui ont donné les Anversois chez qui il a fait carrière? Dans son *Schilder-Boeck*, Van Mander l'appelle même 'Henric *met* de bles', c'est-à-dire 'Henri à la mèche'.
Pour répondre à la question qui vient d'être posée, il faut d'abord faire observer que, contrairement à Joachim Patinier, Henri n'appose jamais de signature sur ses tableaux. Il individualise ceux-ci en logeant une chouette dans les détails de ses paysages. Le procédé est si frappant que les Italiens contemporains du peintre lui ont décerné l'appellation de *'Civetta'* (la chouette).

D'autre part, on ne trouve pas le nom de BLÈS (ou BLESSE) dans le *Cartulaire de Bouvignes* qui contient tant de PATINIER et qui, en 1545 notamment, mentionne un *Henricus Patinier* qui paie une redevance pour son jardin. C'est l'époque où l'on considère que 'Henri Blès' quitte Anvers: dès 1550, on a perdu sa trace, comme le rappelle André Piron...
Le *Henri Patinier* de Bouvignes ne serait-il pas, comme on l'a déjà supposé, ce mystérieux peintre '*Herri Patenier*' qui figure dans la Guilde de Saint-Luc d'Anvers en 1535 sans qu'on sache ce qu'il a pu peindre?
Pour tenter d'expliquer, après bien d'autres critiques, ce qui constitue à première vue une sorte d'imbroglio, le recours à la source de premier ordre que constitue Dominique Lampson nous paraît encore s'imposer.
En effet, dans la gravure que les *Effigies* réservent à *Henrico Blesio Bovinati pictori*



HENRI BLÈS. PAYSAGE AVEC SAINT JÉRÔME. *Namur, Musée d'Art ancien (Photo A.C.L.).*



HENRI BLÈS. PAYSAGE AVEC LE BON SAMARITAIN. LA CHOUETTE *(détail). Namur, Musée d'Art ancien (Photo A.C.L.).*

(probablement, a-t-on supposé, non sans raison, d'après un autoportrait), chacun peut observer que l'homme tête nue, aux cheveux annelés, est doté d'une implantation de cheveux particulière. Cette implantation, dégageant les deux côtés du crâne, fait se rabattre sur le front une mèche rebelle. C'est un 'épi', comme disent les coiffeurs. Or, cette particularité, si on veut bien y songer, se retrouve aussi sur la tête de la chouette. La face de cet oiseau nocturne affecte la forme d'un cœur, avec une avancée marquée sur le front. Ce détail s'observe, du reste, sur l'emblème de Blès, à l'arrière-plan de la gravure.

On pourrait supposer — ce n'est qu'une hypothèse nouvelle, mais qui a le mérite de concilier plusieurs faits disparates — que le peintre 'Henri Patinier', apparenté d'une façon ou d'une autre au déjà célèbre Joachim Patinier, n'a pas voulu reprendre un nom lourd à porter et qu'il a préféré 'signer' ses œuvres d'une sorte d'arme parlante, la chouette, reproduisant le détail physique qui lui avait valu le surnom de 'blès'.

Quoi qu'il en soit, ici encore ce qui importe, c'est que tous les critiques du XVI[e] siècle s'accordent à faire de Henri Blès, dit *Civetta,* un Mosan. On a déjà cité plus haut Guichardin et Lampson. Le Flamand Paul de Cronendael, un peu plus tard, dans sa *Chronique du Comté de Namur* (en français) rapporte également la même chose. Van Mander adopte la même attitude quand il écrit dans son *Schilder-Boeck,* en parlant de 'Henric met de bles': 'Il est né non loin de Dinant, à 'Bovines' et il paraît avoir été un 'nacvolgher — c'est-à-dire un émule — de Joachim Patinier'. On pourrait produire d'autres exemples.

Si l'on considère maintenant dans son ensemble la gravure publiée par Lampson, le 'Blesius' apparaît, semble-t-il, sous l'aspect d'un homme âgé d'une quarantaine d'années.

Certains détails vestimentaires correspondent à la mode du milieu du XVIe siècle, ce qui laisserait à penser que Blès naquit vers 1510. Dès lors, il serait le cadet de Patinier d'une trentaine d'années.

Comparaison avec Patinier. Ce qui nous intéresse davantage, c'est de constater qu'il existe sans nul doute possible des relations stylistiques entre les deux artistes et que tous deux, issus du même pays, travaillent dans la même direction.
En Italie (où notre peintre a peut-être vécu dans l'entourage du duc d'Este, à Ferrare), Lomazzo en fait le '*principal pittore di paesi*'. Cette appréciation à l'adresse de Blès n'amplifie-t-elle pas comme un écho venant du Sud, en fin de siècle, le '*gute Landschaftmaler*' de Dürer pour Patinier? Mais il importe moins de mesurer ici tout ce que Blès doit à Patinier que de relever en quoi consiste sa personnalité. On pourrait la distinguer de celle de son illustre prédécesseur en constatant dès le départ une attitude différente du peintre devant la nature: alors que Patinier élabore ses paysages en se fondant sur une reconstruction intelligente et subtile de l'univers, Blès tend à faire intervenir davantage ce que peut percevoir la sensibilité plus instinctive d'un artiste devant la nature.
On devinera aussitôt que l'architecture du tableau sera moins calculée, moins spéculative, et qu'au contraire des perceptions plus sensorielles — comme certaines qualités de lumière dans les arrière-plans surtout, et le rendu de la perspective atmosphérique — seront renforcées.
Une telle démarche a pour effet de se rapprocher de la réalité objective. De fait, Blès abaisse en général la ligne d'horizon de ses paysages et obtient ainsi un étalement des plans moins large et moins articulé que dans les œuvres de Patinier. L'illusion de l'éloignement vers l'horizon se fonde dès lors sur la couleur plus que sur la ligne. L'incidence de cette formule sur le coloris de Blès est nette: alors que les avant-plans sont solidement élaborés dans des coloris brun-roux bien contrastés, la gamme des tons évolue avec une grande finesse vers des gris verdâtres pour les plans médians et des gris bleutés vers l'horizon. Il est intéressant de relever que cette gamme de dégradés qui aboutit à des tonalités vaporeuses n'est jamais étouffée; elle traduit en même temps que la notion d'éloignement dans l'espace une vibration de la lumière assez nouvelle parmi les peintres des Pays-Bas.
Si l'on observe la technique mise en œuvre pour obtenir cet effet de lumière et d'atmosphère, on constate que Blès use de moyens très différents de ceux de Patinier. Il travaille volontiers par petites touches, peu liées entre elles, et surtout, il traite les arrière-plans non plus dans une pâte opaque, mais en transparence, à l'aide de 'jus', pour employer un terme d'atelier, ce qui laisse apparaître la préparation blanche du panneau et, souvent même, le tracé du dessin. Il en résulte des horizons à la fois vaporeux et lumineux, où les choses enveloppées d'air et de lumière perdent dans leur éloignement une part de leur netteté, de leur consistance et de leur matérialité.
Cette technique, apparentée à celle du *sfumato*, est proche d'une conception italienne du paysage. Ceci pourrait expliquer en partie le grand succès que connut Blès dès son vivant au-delà des Alpes.
La représentation de la nature telle que la conçoit Blès, c'est-à-dire telle que peut l'exprimer une interprétation déjà beaucoup plus visuelle que celle de Patinier, aboutit normalement à la création du paysage profane. La volonté de serrer de plus près la réalité, tout en restant fidèle au paysage composé, a sans doute engagé Blès à s'inspirer plus directement encore des sites et des activités propres à son pays natal. Ainsi, ce remarquable tableau conservé au Musée des Offices à Florence et erronément connu sous le nom *La mine de cuivre*. Il s'agit, en fait, du travail du minerai de fer, transport, fonte, forge, tel qu'il florissait sur les bords de la Meuse et de ses affluents. C'est à juste titre que ce tableau des *Offices* a servi de jaquette au tome I (Histoire) de *La Wallonie. Le Pays et les Hommes*. Si le paysage, dans sa composition, est encore in-



HENRI BLÈS. VUE D'UN PORT. *Liège, Musée de l'Art wallon (Photo A.C.L.).*

venté, les scènes de l'avant-plan témoignent d'un sens aigu de l'observation. Ici encore, la Meuse a été l'inspiratrice du peintre, mais une Meuse plus fantastique, où les rochers déchiquetés accusent, par un goût prononcé pour le pittoresque et même l'insolite, la tendance déjà maniériste de cette peinture.
Ces caractères très personnels du paysage de Blès annoncent déjà l'étape qui suivra, alors qu'à la même époque un grand nombre de paysagistes demeurent dans le sillage de Joachim Patinier. Cet aspect anticipatif de la peinture de Blès se manifeste avec plus d'évidence encore dans le *Paysage avec la parabole du bon Samaritain,* du Musée Gaiffier d'Hestroy à Namur, où l'on devine, par certains détails, la proche venue de Bruegel et de Lucas Van Valkenborgh. La manière presque romantique de représenter à l'avant-plan le vieux chêne éventré (qui abrite la chouette chère à Blès et porte une date dont la lecture est controversée) deviendra presque une formule pour les peintres de la fin du siècle et du XVII[e] siècle. Nos romantiques, à leur tour, en feront un motif de prédilection.
On a trop limité le rôle de Henri Blès dans l'évolution du paysage, en le définissant comme simple suiveur de Patinier. En fait — et il suffit de comparer les tableaux pour s'en convaincre —, Blès est beaucoup plus éloigné de Patinier, beaucoup plus en avant dans le siècle, que ses contemporains Cornelis Metsys, Lucas Gassel ou Jean Wellens de Cock, par exemple.

C'est donc un rôle essentiel dans l'histoire de la peinture des anciens Pays-Bas qu'ont tenu ces deux Wallons, Joachim Patinier et Henri Blès. En faisant du paysage un genre autonome, Maître Joachim a ouvert la voie à

d'innombrables artistes. Encore faut-il préciser, pour mesurer l'ampleur de cette innovation, qu'une telle démarche ne s'est pas limitée, comme d'aucuns l'ont dit ou laissé entendre, à un simple travail de réduction ou de suppression de personnages situés dans un cadre naturel. Le génie de Patinier est d'avoir transcendé ce qui n'était jusqu'à lui qu'un simple décor, une toile de fond nécessaire pour situer une scène. Le paysage conquiert dès lors une valeur picturale et poétique nouvelle. Car il est évident que la richesse de cette peinture réside bien au-delà de la description d'un motif et de la représentation de détails empruntés à la nature. C'est pour avoir donné à ces paysages une densité spirituelle et poétique, c'est pour avoir su provoquer par eux l'imagination et la sensibilité du spectateur, que Joachim Patinier se révèle un artiste de premier rang.

Qu'un autre peintre, né dans le même pays mosan, ait trouvé dans les mêmes sites une part importante de son inspiration et, par sa forte personnalité, assuré le relais et diffusé plus largement encore la peinture de paysage, laisse deviner des affinités profondes entre l'artiste et son pays. En se fixant à Anvers, Patinier comme Blès ont assurément trouvé un climat très propice à l'exercice de leur métier. Mais leur art est resté imprégné de l'image poétique de leur terre natale, ce beau pays de Meuse qu'ils ont chanté pour la plus grande gloire de la Wallonie et de la peinture.

André MARCHAL

NOTE ADDITIONNELLE

La question des noms propres Patinier et Blès relevant de connaissances philologiques et onomastiques, M. André Marchal m'a demandé de le documenter.
Je suis donc responsable des explications exprimées à ce propos et insérées dans le texte de l'article. Mais je n'ai pas voulu communiquer mes avis personnels dans une matière aussi importante et très compliquée sans me référer à des collègues éminents spécialement outillés en ces matières.

Le terme *patinier* est bien attesté entre 1369 et 1501, révèle le *Französisches Etymologisches Wörterbuch* de von Wartburg, et notamment dans le Pays de Liège, le Hainaut, Lille et Paris (t. III, p. 33). Dès le XIX[e] siècle, l'excellent archiviste namurois Jules Borgnet avait noté la particulière fréquence du nom propre dans le *Cartulaire de Bouvignes* (2 vol., Namur, 1862), et, précisément, dans la première moitié du XVI[e] siècle: 'Les biographes considèrent Patenier comme Dinantais, et Henri de Blès comme Bouvignois. Je n'entends nullement m'inscrire en faux contre ces assertions. Tout ce que je puis dire, c'est que *Patenier* est aussi le nom d'une famille essentiellement bouvignoise (Ernoult *Patinier*, élu en 1545; Jacques *Patinier*, fermier d'un four banal, et Jean *Patinier*, bourguemestre en 1555; Jacques *Patinier*, sergent de ville, en 1655, etc.), et que, par contre, je n'ai jamais rencontré le nom de *Blès* dans les documents sur Bouvignes que j'ai consultés' (*op. cit.*, t. I, p. 257, note 3).
'Henri *Patinier*', mentionné dans l'article, est cité, t. II, p. 313.
On remarquera que *tous* les exemples mentionnés par Borgnet adoptent, au reste, la forme PATINIER.
Aucune mention du nom propre PATINIER n'a été relevée à Dinant.
Mais on sait dans quel état lamentable se trouvent les archives de Dinant. Comme l'écrit JOSIANNE GAIER-LHOEST dans un ouvrage tout récent sur *L'évolution topographique de la ville de Dinant au moyen âge* (Pro Civitate, 1964, préface, p. 1) en parlant de l'ancienne splendeur de la troisième ville de la principauté de Liège jusqu'à la fin du XV[e] siècle: 'Les archives, témoins positifs de cette splendeur, ont disparu à différentes reprises, notamment lors des sacs de la ville en 1466 et 1914.'
Il est cependant fort naturel, comme on l'a dit ailleurs, que le nom PATINIER, bien connu à Bouvignes, ait émigré, fût-ce sporadiquement, à Dinant, sur l'autre rive de la Meuse, au XV[e] siècle.

M. Jules Herbillon, membre de la Commission royale de Toponymie et de Dialectologie, a bien voulu compléter ma documentation par les fiches suivantes:
XV[e] siècle: 'Watelet de Corbion, *patinier*' (HACHEZ, *Hist. Dinant*, p. 155).
1558: 'André *Patinier* de Bouvignes' (*Annales Cercle hutois*, t. 24, 1953, p. 304).
À Liège, c'est certainement un nom de profession en 1428: 'Colard le *Pattinier*' (Ed. PONCELET, *Inventaire, Chartes de Sainte-Croix*, I, p. 484).
À Huy, en 1570: 'Andrier *Pattenir*' (R. VAN DER MADE, *Inv. Sainte-Aldegonde de Huy*, p. 95).

La régularité de la forme wallonne PATINIR pour PATINIER a été confirmée par mes excellents collègues Louis Remacle, (directeur de l'*Institut de Dialectologie wallonne* et de l'*Atlas linguistique de Wallonie*) et Omer Jodogne (membre de la Commission royale de Toponymie et de Dialectologie), de même que par Jules Herbillon.

Le mot *blès* dans le domaine du français a été relevé par le *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, (I, 403) avec l'étymologie allemande *blässe*: 'qui a une tache blanche sur le front'; cf. t. XV (I, 403), adj. *blesse* qui a une tache blanche au front (d'un cheval),: Verviers *blèse* (vache), Metz *blès*, cheval, Haut-Rhin *bläs*, vache, Bas-Rhin *plesch*, Jura.
'Il faut ajouter pour la Wallonie', veut bien m'écrire M. Herbillon:
'En 1621: 'deux chevalles de son estable, ung *bles* et l'autre brun baiart' (*Greffe de Hodeige*, reg. 5649, f° 159); 'cinque chevales... ung *blesse*,... (*ibidem*, f° 180 v°); en 1719: '(cheval) *blesse*, à Liers (*Dialectes belgo-romans*, 10, 1953, p. 45, à Liers).
Comme anthroponyme:
'En 1387 (copie du XVIIIe siècle) 'Hannes *Blesse*', maieur héritable à Warsage (*Cartulaire du Val-Dieu*, p. 312).
On aura remarqué que le mot, dans le domaine roman, suit essentiellement le tracé des dialectes germaniques le long de la frontière linguistique.
Bles apparaît surtout dans le néerlandais depuis les XVIe et XVIIe siècles et dans les dialectes, a bien voulu me préciser mon excellent collègue Jozef Moors, spécialiste du moyen-néerlandais à l'Université de Liège, qui établit comme suit les significations du mot:
* - 1. tache blanche au front des chevaux foncés,
 - 2. endroit nu, chauve, à l'avant de la tête,
* - 3. cheval avec le 1; moins souvent pour une vache,
 - 4. personne avec le 2,
 - 5. sot, fou (adj. ou subst.) = 'chauve' d'intelligence,
* - 6. mèche pendant sur le front chez les chevaux et les gens.
 - 7. endroit écorcé sur un arbre. (Les sens les plus fréquents sont marqués d'un astérisque.
M. Marchal et moi remercions vivement les spécialistes pour leurs décisives explications.

Rita LEJEUNE

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Dans le domaine des sources, on consultera Carel VAN MANDER, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem, 1603-1604, in-4°; 2e éd. Amsterdam, 1616-1618, in-4°; *Leven der Nederlandsche en eenige Hoogduitsche Schilders*, vermeerderd door J. DE JONGH, Amsterdam, 1764, 2 vol. in-8°, ainsi que la traduction française de Henri HYMANS, *Le livre des peintres*. Paris, 1884-1885, 2 vol. in-4°; S. ROMBAUTS et T. VAN LERINS, *Les Liggeren et autres archives historiques de la Guilde anversoise de Saint Luc*, Anvers - La Haye, 1864, in-4° (rééd. Amsterdam, 1961); Dominique LAMPSON, *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris Effigies*, Anvers, 1572; Albert DÜRER, *Journal de voyage aux Pays-Bas*, dans *Lettres et écrits théoriques. Traité des proportions*. Éd. française de Pierre VAISSE, Paris, 1964, pp. 108-154.
Parmi les ouvrages d'érudition contemporaine, on se référera, entre autres, à Max J. FRIEDLAENDER, *Early Netherlandisch Painting*, t. IX, 2: *Joos van Cleve, Jan Provost, Joachim Patenier*. Comments and notes by H. PAUWELS, Leiden-Bruxelles, 1973, in-4°; Georges MARLIER, *La peinture au XVIe siècle*, dans Paul FIERENS, *L'Art en Belgique*, ouvrage en collaboration, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1939, in-4° (l'auteur a pratiquement passé Henri Blès sous silence); Édouard GÉRARD, *Dinant und die Maas in der Geschichte der Landschaftsmalerei. Dinant et la Meuse dans l'histoire du paysage*, Lammersdorf-über-Aachen, 1960; R.A. KOCH, *Joachim Patenir*, Princeton, 1968 (*Princeton Monographs in Art and Archaeology*, t. 38); H.G. FRANZ, *Niederländische Landschaftsmalerei in Zeitalter des Manierismus*, Graz, 1969, 2 vol. (*Forschungen und Berichte des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz*, t. 2). André PIRON, *Joachim Le Patinier - Henri Blès*, Gembloux, 1971, in-8° (*Wallonie, Art et Histoire*).
On utilisera enfin les études de G.-J. HOOGEWERFF, *Nederlandsche schilders in Italië in de XVIe eeuw*, Utrecht, 1912, p. 228 et suiv. et, du même, *Joachim Patenier en Italie*, dans *Revue d'Art*, t. 45, 1928, pp. 117-134, ainsi que *Le paysage de Bosch à Rubens*, Anvers, 1954, pp. 17-27; K.J. BOON, *Gerard David*, Amsterdam, 1938, p. 14. Sur un point précis, analysé dans le chapitre, cf. André LHOTE, *Traité du paysage*, Paris, 1941, p. 32.



PAGE DE TITRE DU SIXIÈME LIVRE DES *GRANDS VOYAGES AUX AMÉRIQUES*, *édité à Francfort en 1596. Composition gravée par Théodore de Bry, 'de Liège'. Service des collections artistiques de l'Université de Liège (Photo Bibliothèque de l'Université de Liège).*

Un grand graveur-éditeur d'origine liégeoise : Théodore de Bry

Théodore de Bry appartient à la phalange nombreuse des Liégeois qui se sont illustrés après s'être expatriés. C'est à Francfort qu'il a créé l'officine de gravure et d'édition à laquelle il doit sa célébrité. Mais loin de renier son ingrate patrie, il a continué à faire suivre son nom de l'épithète *Leodiensis,* traduisez 'Liégeois de naissance'.

Puisqu'il se donnait 69 ans en 1597, il était né en 1527 ou en 1528.

Sa famille jouissait d'une belle aisance et de la considération générale. De père en fils, on y portait le prénom de Thiry (Thierry, Théodore) et on y exerçait la profession d'orfèvre, si bien que la généalogie est singulièrement difficile à établir. Un Thirion de Bry est signalé à Dinant à partir de 1458-1459. Lors de la destruction de la ville par les Bourguignons, en 1466, il se réfugie à Huy. Il y vit encore en 1480. Un orfèvre du même nom, son fils vraisemblablement, s'y marie vers 1483-1486. Une génération plus tard, la famille se trouve implantée dans la capitale épiscopale. Un Thiry de Bry, veuf d'une Adile Renard dont il a un fils, y convole en 1521 avec Agnès de Herve, fille d'un commissaire de la Cité; il fait son testament le 17 avril 1528 et meurt peu après. Ce fils épouse en 1524 Catherine le Blavier, qui sera la mère de notre Théodore. En 1536, il est nommé commissaire, ce qui lui assure un enviable prestige. Vers 1553-1555, il épouse en secondes noces la fille d'un échevin de la Souveraine Justice, Marie Rickman, qui mourra veuve le 3 février 1571. Cette alliance témoigne de l'ascension sociale de la famille, maintenant pourvue d'armoiries et de l'ingénieuse devise NUL SANS SOUCY DE BRY.

Théodore, dont les jeunes années baignent dans l'obscurité, allait éprouver durement l'inconstance de la Fortune. Accusé d'hérésie, il fut banni de Liège en 1570 et vit tous ses biens confisqués. On ne put cependant lui prendre ce qu'il avait de plus précieux: un caractère bien trempé et des mains habiles; c'est lui-même qui l'écrira au soir de sa vie.

Il n'avait pas attendu la sentence de bannissement pour transporter ses pénates sous des cieux plus hospitaliers, et il avait choisi Strasbourg, cité prospère et accueillante acquise à la Réforme. Il s'y trouve en 1560 déjà. Il est inscrit cette année-là, sous le nom de Dieterich Brey, dans les registres du métier des orfèvres, et il fait insculper son poinçon, formé des lettres D et B liées. Le 20 octobre, il épouse une Strasbourgeoise, dont il aura trois fils: Jean-Théodore naîtra en 1563, Jean-Israël en 1565 et Jean-Jacques (dont on ne sait rien de plus) en 1566. Théodore sait faire valoir ses médailles antiques (les monnaies grecques et romaines), un art qu'admirera deux siècles plus tard, dans le cabinet du roi à Versailles, l'érudit Mariette. Un recensement de 1562 compte dans sa maison trois 'serviteurs' (ouvriers) et une servante. Un autre acte le montre, sept ans plus tard, hébergeant sous son toit des réfugiés français. Il est alors veuf ou sur le point de l'être, car il va convoler, le 28 février 1570, à Francfort, avec la fille d'un orfèvre du lieu. 'Dittert Bry' est qualifié, pour la circonstance, d'orfèvre et de bourgeois de Strasbourg. Ce dernier titre, il se verra invité à y renoncer lorsque, le 29 octobre 1588, il demandera à devenir bourgeois de Francfort; il n'obtiendra satisfaction que le 9 février 1591. Dans sa troisième patrie, il n'exercera plus le métier d'orfèvre, bien qu'il soit parfois encore qualifié de *Goldarbeiter,* mais celui de graveur et éditeur d'ouvrages illustrés.

Vers 1587-1588, il avait fait un séjour à Londres. C'est apparemment alors qu'il avait chan-

gé d'activité. Il avait gravé, en 1587, les cuivres des trente-quatre planches de la *Funeral Procession of sir Philip Sidney*, puis le titre et les cartes de l'édition londonienne, de 1588, du *Mariners Mirrour* de Lucas Wagenaer. Surtout, il s'était pris d'intérêt pour les récits des hardis navigateurs qui révélaient le Nouveau Monde aux habitants du Vieux, et il avait noué les contacts qui allaient lui permettre de lancer, à Francfort, en 1590, l'ambitieuse et magnifique entreprise des *Grands Voyages:* il leur donnera comme première partie la réédition en latin, en anglais, en français et en allemand, avec des planches gravées par ses soins d'après les aquarelles de l'explorateur John White, du *Briefe and true Report of the new found Land of Virginia...* publié par Thomas Harriot à Londres en 1588.

Les recueils de modèles gravés pour orfèvres allaient être une autre spécialité de Théodore de Bry. Peut-être avait-il été engagé dans cette voie par Etienne Delaune, un des plus brillants représentants français de l'art des 'grotesques', qui dut chercher refuge à Strasbourg en 1572. Par ailleurs, le petit-fils et homonyme du célèbre peintre anversois Quentin Massys (alias Metsys), mort en 1589 à Francfort où il s'était exilé à cause de ses convictions religieuses, avait choisi 'Dieter de Bry' pour un de ses exécuteurs testamentaires; on attribue à Quentin la conception, et à Théodore l'exécution de la monture d'un somptueux miroir conservé au *Grünes Gewölbe* de Dresde, qui porte l'inscription *Q̄. Mas. in(venit) T.B. fe(cit)*; on peut se demander si le second n'a pas trouvé dans l'héritage du premier les esquisses des estampes d'ornements qui ont fait sa réputation, estampes dont il n'entreprend la publication qu'à partir de 1589 précisément.

En avril 1591, de Bry voit mourir coup sur coup son beau-frère et sa belle-mère; sa part d'héritage lui permet d'acquérir une belle maison. Mais il est atteint de la goutte, qui assombrira ses vieux jours. Sans doute commence-t-il dès lors à caresser le projet de rappeler près de lui ses deux fils, devenus hommes. Il arrange pour eux un double mariage extrêmement avantageux avec les filles d'un riche marchand-armateur originaire des Pays-Bas. Les noces sont célébrées le 5 novembre 1594; le futur beau-père avait demandé quelques jours auparavant la permission d'inviter plus de convives que les lois ne le permettaient! 'Hans Dieterich' et 'Hans Israël' n'étaient à Francfort que depuis peu. Ils sont cités pour la première fois dans les archives de la ville le 25 avril 1594, pour une affaire de transfert de fonds en provenance de Strasbourg, dont ils sont encore bourgeois. Ils ont brigué, quinze jours plus tôt, l'admission dans la bourgeoisie de Francfort; ils l'obtiendront le 25 novembre suivant. Leur *curriculum vitae* antérieur reste mystérieux; dans le petit traité de pyrotechnie qu'a édité Jean-Théodore en 1619, il dit avoir été pendant plusieurs années

THÉODORE DE BRY. SARDANAPALE AU BAIN, ENTOURÉ DES SOINS DE SES ESCLAVES. *Planche de modèle d'orfèvrerie, gravée d'après Martin de Vos. Service des Collections artistiques de l'Université de Liège (Photo Bibliothèque de l'Université de Liège).*





PORTRAIT DE THÉODORE DE BRY, PAR LUI-MÊME OU PAR SON FILS JEAN-THÉODORE. *Burin. Daté de 1597. On notera dans les vers latins de Boissard accompagnant le portrait l'insistance mise à souligner l'appartenance liégeoise de Théodore de Bry, né de parents 'éburons' (c.à.d. wallons, à l'époque). Service des Collections artistiques de l'Université de Liège (Photo Speltdoorn, Bruxelles).*

au service du sultan de Turquie en qualité de maître-artificier. Dès 1594, dans le cinquième livre des *Voyages* aux Amériques, mention est faite de la collaboration qu'apportaient les deux frères à leur père. Le vieux 'Dieterich' n'avait plus que quelques années à vivre, cloîtré dans sa maison. Il s'éteignit le 27 mars 1598.

L'année précédente, son portrait avait été gravé. Par lui-même, disent certains. Par Jean-Théodore, disent d'autres, auxquels la subtilité de l'exécution paraît donner raison. Émouvante image! Le vieillard, vu à mi-corps, un compas dans la main droite, a la main gauche posée sur un crâne humain. Il médite, le regard perdu. Il implore du Ciel, précise un texte latin, la grâce de vivre ses derniers jours et sa dernière heure sous le signe d'une piété sans tache. Sa pelisse de fourrure et sa fraise lui donnent un air cossu. La tête est belle: un front large sous des mèches rebelles, une bouche énergique entre la moustache épaisse et la barbe rare. La tête d'un homme habitué à lutter et à gagner.

Son officine d'édition et sa librairie furent maintenues en activité par sa veuve et ses deux fils, Jean-Théodore et Jean-Israël. La veuve et le fils cadet allaient le rejoindre dans la tombe endéans une douzaine d'années, lui en 1609, elle en 1610.

Jean-Théodore de Bry survécut, mais certes pas 'sans soucy'. Cinq mois avant le décès de son frère, il avait demandé au Magistrat de Francfort la faveur de perdre sans frais sa qualité de bourgeois de la cité: il s'était déterminé à aller vivre en un lieu où la pratique de sa religion, le calvinisme, était libre et sans entrave; ce n'était plus le cas dans sa ville d'adoption, et il s'en inquiétait, pour ses enfants surtout; il attirait l'attention sur les pertes considérables qui allaient être la rançon de sa décision. Il alla s'établir dans la ville impériale d'Oppenheim, mais ne coupa aucun des liens qui l'attachaient à l'officine familiale; il se rendait régulièrement à Francfort. En 1617, il sollicita de l'empereur un privilège pour un volume des *Voyages* qu'il faisait



THÉODORE DE BRY. CHRISTOPHE COLOMB DÉCOUVRANT LE NOUVEAU MONDE. *Composition allégorique illustrant la Préface rédigée par le graveur liégeois au IVe Livre des* Grands Voyages. *Liège, Bibliothèque générale de l'Université (Photo Bibliothèque de l'Université de Liège).*

imprimer à Oppenheim; il s'attacha par ailleurs Mathieu Mérian, appréciant son talent exceptionnel dans le domaine des vues topographiques; un peu plus tard, il lui donna une de ses filles en mariage. En 1619, il demanda à redevenir bourgeois de Francfort, en faisant valoir que les allées et venues continuelles auxquelles il était astreint n'étaient plus de son âge; il n'obtint gain de cause qu'au prix d'une lourde taxe. En 1623, il maria une autre de ses filles au libraire Johan Ammon. La mort le surprit la même année.

L'activité des trois de Bry comme éditeurs a été extraordinairement intense. De 1590 à



HENRI BLÈS. PAYSAGE AVEC LE BON SAMARITAIN. *Bois, Namur, Musée Gaiffier d'Hestroy (Photo José Mascart, Liège).*

1623, chaque année, ou peu s'en faut, a vu le lancement d'un ou de plusieurs ouvrages. Des entreprises de longue haleine, comme les *Voyages*, ont été menées à bien. Qu'on se représente l'audace calculée, la perspicacité, l'entregent, que sous-entendent de telles réussites!

Tous les genres de livres illustrés les intéressent: la *Bible*, les descriptions des mondes nouvellement découverts, les emblèmes, l'histoire, les hiéroglyphes, les sciences occultes, la topographie, l'architecture, l'anatomie, l'art de la guerre et la pyrotechnie, la vénerie, les fleurs, les grotesques et les moresques, les alphabets ornés, les hommes illustres, l'élection et le couronnement de l'empereur Mathias Ier, tout leur est bon!

Ils n'éditent pas seulement des livres, mais aussi des planches libres. À l'occasion, ils les associent astucieusement: tout acheteur d'un *Album amicorum* de leur façon pouvait faire son choix parmi différentes estampes complémentaires offrant toutes sortes de variations autour de l'écu destiné à recevoir les armoiries de l'ami convié à remplir une page.

Comme graveurs, ils prennent leur bien où ils le trouvent, selon l'usage de leur temps. Ils copient beaucoup Hans-Sebald Beham, puis Joost van Winghe, Marcus Geeraerts, Martin de Vos, Martin van Heemskerk, Gilles Mostaert, Corneille Bos, P. Moreelse, Jos. Heintz, Hendrik Goltzius, Dirk Barentsz, Abraham Bloemaart, N. de Bruyn, J. Amman, Hans Bol, Jérôme Bosch, Pierre Breughel, Karel van Mander, Lucas de Leyde, J. Kempeneer, voire Jules Romain, le Titien et Baldassare Peruzzi. Les œuvres picturales, ils les reproduisent le plus souvent indirectement, par l'intermédiaire d'une estampe. Et leurs gravures peuvent être plus appréciées que celles qu'ils ont copiées.

Le faire de Théodore se caractérise par sa vigueur, celui de Jean-Théodore par sa subtilité. Le fils a plus d'une fois réemployé des encadrements gravés par le père, en y insérant des cuivres de sa main, reconnaissables à leur technique plus délicate et à leur style plus évolué. Quant au faire de Jean-Israël, il ne peut se définir, car le cadet n'apparaît jamais qu'en compagnie de l'aîné.

Pierre COLMAN

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

ARCHIVES DE LA VILLE DE STRASBOURG, *Paroisse Saint-Thomas*, reg. n° 245, f°s 163, 219, 242a et 267a; série II, 84b, n°s 56 et 67 (communication de M. Ph. Dollinger, directeur); J. BRASSINNE, *Les trois Thiry de Bry*, dans *Chronique archéologique du Pays de Liège*, t. I, 1906, pp. 13-17; T. GOBERT, *Liège à travers les âges*, t. V, Liège, 1928, pp. 26 et 423-424; J. BREUER, *Les orfèvres du Pays de Liège*, dans *Bulletin de la Société des bibliophiles liégeois*, t. XIII, 1935, n°s 118, 174, 214 et 1145; W.K. ZUELCH, *Frankfurter Künstler 1223-1700*, Francfort, 1935, pp. 365-368 et 439-442; M. LAVOYE, *A propos des 'Album Amicorum' des de Bry*, dans *Bulletin de la Société des bibliophiles liégeois*, t. XVI, 1942, pp. 65-76; E. PONCELET et E. FAIRON, *Liste chronologique d'actes concernant les métiers et confréries de la cité de Liège*, dans *Annuaire d'Histoire liégeoise*, t. III, 1943-1947, p. 649, n° 38; F.W.H. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, t. IV, Amsterdam, s.d., pp. 26-52; CHR. WOLFF, *Une liste de huguenots réfugiés à Strasbourg*, dans *Bulletin (de la) Société de l'histoire du protestantisme français*, t. CII, 1956, p. 171; S. COLLON-GEVAERT, *Le graveur liégeois, Théodore de Bry (1528-1598), raconte la conquête du Pérou*, dans *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège*, t. VII, n° 153, 1966, pp. 29-53; *Exposition Lambert Lombard et son temps*, Liège, 1966, pp. XLVII-XLIX et n°s 350-391 *bis*; *Première biennale internationale de gravure de Liège*, Liège, 1969, pp. 75-87.

Sur les *Grands et Petits Voyages*, cf. aussi: M. FLORKIN et E. SAUVENIER-GOFFIN, *Maîtres liégeois de l'illustration scientifique*. Catalogue de l'Exposition organisée à la Bibliothèque de l'Université de Liège du 13 octobre au 6 novembre 1955, Liège, 1955 (*Bibliotheca Universitatis Leodiensis*, Publication n° 7); Catalogue de l'Exposition *The European Vision of America*, Washington - Paris, 1976-1977.



LA MAISON HAVART. *Cet édifice — un des plus populaires de la Cité Ardente — a été vraisemblablement construit entre 1666 et 1688. Aspect au début du XXe siècle (Photo A.C.L.).*

II - BAROQUE ET CLASSICISME

L'architecture civile et religieuse au Pays de Liège aux XVIIe et XVIIIe siècles

RAPPEL DU XVIe SIÈCLE

Le sac de Liège en 1468 va, en quelque sorte provoquer la deuxième expérience de rénovation urbaine de la Cité, la première en date qui nous soit connue étant celle de Notger vers l'an mil.
À cette transformation, Lambert Lombard, agissant comme architecte, y a collaboré activement, comme l'a bien montré Pierre Colman. Il n'était pas le seul et il convient de rappeler ici la mémoire de Paul de Richelle, dont l'assassinat en 1542 paraît bien être le résultat des tensions inévitables entre 'l'esprit d'entreprise moderne' d'un maître d'œuvres novateur et 'le formalisme et la routine des métiers', pour reprendre les propres termes d'Émile Fairon.
Dinantais d'origine, Paul de Richelle est chargé, à partir de 1536, de toute une série de travaux importants qui vont modifier la physionomie de certains secteurs des fortifications et des remparts de la ville, à Saint-Léonard, en Bêche, aux Bégards, en Outremeuse.
Une trentaine d'années plus tard, en août 1567, un artiste malinois, Lucas van Valckenborch — dont le nom traduit l'origine mosane (Valkenburg-Fauquemont), prendra une vue de la Cité, d'une étonnante vérité. Hocheporte, remparts escaladant la colline, Saint-Laurent, Saint-Martin, Saint-Jacques, Saint-Christophe, Saint-Hubert, la courbe de la Meuse en Sauvenière, les profils familiers de Cointe et du Sart-Tilman, tous ces éléments, vus des hauteurs de Xhovémont, sont restitués avec une netteté d'observation qui font de cette œuvre un incomparable document d'urbanisme.

AU XVIIe SIÈCLE

L'architecture civile. Pendant les siècles antérieurs, notre attention a été attirée essentiellement par l'architecture religieuse. En effet, les monuments qui subsistent sont surtout les grandes réalisations dédiées au culte. Les humbles maisons romanes ou gothiques ont pratiquement disparu: les conflits guerriers, les incendies et les transformations normales des cités ont effacé la plupart des témoins architectoniques. Seuls, de rares documents iconographiques nous restituent l'apparence des édifices civils et privés. Mais ils nous apparaissent alors de proportions modestes à côté des masses imposantes des églises. On ne peut cependant en ignorer l'existence plus longtemps et l'étude de la région liégeoise aux XVIIe et XVIIIe siècles se doit de rendre une place importante à cette architecture révélatrice de l'évolution sociale de la population.
Pendant le XVIIe siècle fleurit à Liège et dans la Principauté une architecture qui puise ses racines dans les dernières années du XVIe siècle. En effet, la 'Maison de Ville' de Visé (1574-1612) mais aussi l'ancienne halle des bouchers (actuel Musée archéologique de Namur), construite entre 1588 et 1590, sont les premiers témoins du style bien caractéristique de la première moitié du XVIIe siècle.
Comment définir cette architecture propre à

nos régions? La seconde partie du XVIe siècle avait été marquée par un style d'influence italienne baptisé par les théoriciens 'première Renaissance'. Les éléments étrangers importés par Lambert Lombard ne firent pas école chez nous et, dès la fin du XVIe siècle, nos architectes renouent avec une tradition plus autochtone. Nous préférons donc employer les termes 'style mosan' en opposition à la fréquente expression 'Renaissance mosane'. Ambigu, ce vocable 'Renaissance' prête à confusion. Il s'adapte malaisément au XVIIe siècle. Les éléments architectoniques qui régissent ce style ne doivent rien à la Renaissance ni au pays où celle-ci vit le jour: colonnettes toscanes, frontons, portiques et galeries dans le goût italien ont disparu. Les ordres n'apparaissent pas dans cette architecture. 'L'appellation du style mosan a l'avantage de mettre en valeur les relations étroites de l'architecture liégeoise du XVIIe siècle avec une conception qui a effectivement été en usage dans les régions baignées par la Meuse moyenne. Elle élimine, en outre, un substantif dont l'utilisation serait anachronique. Elle a enfin le mérite de la simplicité', écrit le professeur Jacques Stiennon dans l'introduction du *Patrimoine monumental de la Belgique* consacré à Liège.
Ce style bien caractéristique de la partie mosane de la Principauté offre des éléments architecturaux spécifiques.
En premier lieu, les édifices construits en colombage témoignent d'une tradition très ancienne. Les façades en pans de bois, parfois en encorbellement ou 'à sèyeûte' sont raidies, la plupart du temps, de croix de Saint-André. Nous donnerons en exemple la très belle enfilade de la rue de la Boucherie à deux pas de la maison Havart (1666-1688) dont la loggia en encorbellement et les étages couverts d'ardoises rappellent l'architecture de la région de Stavelot. Ce type de constructions, très souvent détruites par les incendies, a disparu à front de rues à la fin du XVIIe siècle dans notre ville; les ordonnances du prince d'Elderen interdisaient l'emploi du bois, trop inflammable. Cependant, pendant tout le XVIIIe siècle, de nombreuses façades arrière, à Liège, maintes rues des localités de la région comme Verviers, verront s'élever ce type d'assemblage.

L'originalité de l'architecture de style mosan réside plus particulièrement dans les façades élevées en briques et calcaire. Ces matériaux sont le plus souvent remplacés à la campagne par un appareillage en moellons, notamment dans les environs de Theux.
Bien assises sur un soubassement de pierre — parfois légèrement proéminent et biseauté —, les façades offrent des niveaux de hauteur décroissante éclairés par des fenêtres à quatre ou six jours; un simple meneau sépare les baies plus petites du dernier étage. La croisée de pierre, un des éléments les plus caractéristiques, est une survivance de l'époque gothique. Des cordons de pierre prolongent seuil et linteau; plus le siècle touche à sa fin, plus ces cordons vont se multiplier. Non seulement au niveau des seuil, traverse et linteau mais également en continuation des piédroits: amorce de la modénature classique du XVIIIe siècle où la verticalité des façades s'accentue.
L'architecture civile du XVIIe siècle donne encore, du moins dans les édifices importants comme le Musée Curtius (1600-1610) à Liège ou la maison dite des 36 ménages (1606) à Huy, une impression de défense. La maison reste un abri, les regards indiscrets se heurtent aux fenêtres percées relativement haut.
L'architecture est sobre — les cordons n'existent pratiquement pas à la campagne — la décoration n'apparaît que dans les édifices de grande importance comme le palais Curtius (quelques cartouches, mascarons ou bas-reliefs), les clés d'ancrage, éléments de datation très précieux, se détachent en volutes parfois redoublées sur la maçonnerie.
La bâtière, souvent relevée par un coyau, repose sur une corniche en forte saillie. De simples abouts d'entrait — tasseaux équarris — succèdent à l'imposante corniche à cymbales. Albert Puters fixe la disparition des croisées de pierre au Pays de Liège 'à la décennie antérieure à 1690'.



LE PALAIS CURTIUS À LIÈGE. *Hôtel construit en style mosan entre 1600 et 1610 pour Jean Curtius, munitionnaire des armées des rois d'Espagne. Siège actuel du Musée archéologique liégeois (Photo Francis Niffle, Liège).*

Nous pensons que cette date est erronée: bien des maisons postérieures au bombardement de 1691 conservent ce type d'ouverture à quatre jours (à titre d'exemples: en Neuvice, 55 et 56; rue Saint-Thomas, 24, datée 1718 et le château d'Aigremont, pourtant édifié dans le goût français, dont la construction débute en 1717).

Le bombardement du maréchal de Boufflers détruit les quartiers du centre de la ville en 1691. La reconstruction rapide et intensive sera régie par des directives urbanistiques (près de vingt-deux édits indiquent la façon de rebâtir et d'aligner les édifices et encouragent la restauration. Ces mandements émanent du Prince ou de la Cité).

Dans les nouvelles façades, le goût des constructeurs se tourne vers la France. Mais il est bon de remarquer les bâtiments antérieurs à ce désastre et datés avec précision de 1680 à 1690. Ceux-ci témoignent déjà de l'esprit français. (Hors-Château, 9; Féronstrée, 166; rue du Pont, 19 et Pont-d'Ile, 41).

L'emploi du calcaire s'intensifie et les ordres classiques réapparaissent. Les façades s'animent de pilastres à refends. La longue allège de briques du style mosan s'orne maintenant d'une décoration abondante: rinceaux, feuilles d'acanthe, guirlandes, rubans. Si ces façades offrent une structure et des proportions

FAÇADE CARACTÉRISTIQUE DU STYLE LIÉGEOIS VERS 1700. *(en Féronstrée, n° 12). Après le bombardement de Liège en 1691, on assiste à une rénovation architecturale qui tend à généraliser l'emploi uniforme du calcaire et à renforcer le caractère réticulé des façades (Photo Musée d'Architecture, Liège).*



proches des réalisations françaises, l'ornementation en est cependant simplifiée.
De trop rares témoins ne nous permettent pas d'affirmer qu'une architecture plus raffinée a évolué parallèlement au style mosan comme pourrait le suggérer l'hôtel de Méan (1662).

Nous pouvons cependant remarquer que l'architecture des châteaux et demeures de nobles en dehors des villes répond, elle aussi, aux mêmes normes architecturales. Bien souvent, l'appareillage et les traces de glacis (notamment le château de la Fonderie à Trooz) rappellent la manière de construire au XVIe siècle. L'esprit de bâtiment défensif subsiste toujours. Une exception cependant dans la décoration intérieure du château de Modave (vers 1667), demeure somptueusement aménagée.
Ces maisons, parfois modestes, parfois opulentes, bordent des rues étroites rehaussées par le prestige d'une église ou la masse d'un couvent.
L'expansion religieuse est importante, le triomphe de la Contre-Réforme introduit dans notre ville une vingtaine de nouvelles maisons religieuses.

L'architecture religieuse au XVIIe siècle. Bien caractéristiques du style mosan, les couvents des Frères Mineurs à Liège et à Huy sont transformés en musées. Dans les deux cas, le cloître est formé d'une église et de trois grands corps de logis datés par ancrage de la seconde moitié du XVIIe siècle. Entourant le préau, un promenoir voûté s'anime de colonnes galbées en calcaire. Mais le couvent hutois présente une particularité digne d'intérêt: le portail. Cet élément, un des premiers témoins du style Louis XIII dans nos régions, contraste avec la sobriété des ailes du cloître. Un perron à double volée, bordé de ferronnerie, conduit à l'entrée percée dans la clôture. Le linteau à soffite surélevé présente des crossettes en saillie posées en tas de charge. La clé monumentale s'orne de deux cartouches autour desquels s'enroulent diverses volutes. De part et d'autre de l'entrée, des colonnes engagées et baguées supportent l'entablement en fort relief. Une bâtière couvre aujourd'hui



LA 'MAISON BATTA' À HUY. *Refuge de l'abbaye cistercienne du Val-Saint-Lambert, cet édifice joliment situé le long de la Meuse, est caractéristique du style mosan du XVIIe siècle (Photo Syndicat d'Initiative, Huy).*

L'ÉGLISE DES RÉDEMPTORISTES. *Ancienne église des Carmes déchaussés, édifiée de 1619 à 1655. La puissante façade, de style baroque, est ornée des armoiries polychromées de Maximilien-Henri de Bavière (1650-1688). Les statues logées dans les niches sont du XIXe siècle (Photo Musée d'Architecture, Liège).*



cette façade monumentale. A l'origine, elle était piquée de pots à feu.

Les petits sanctuaires se multiplient: la chapelle du Vieux-Bavière (1606), la chapelle des Urbanistes (vers 1640), la chapelle Sainte-Agathe (1663), la chapelle Saint-Maur (vers 1673): exemples parmi bien d'autres!

Examinons plutôt deux églises: l'une baroque — le sanctuaire des Carmes déchaussés de Hors-Château —, l'autre plus proche du goût français — l'église abbatiale des Dames Bénédictines de la Paix-Notre-Dame.

La première pierre de l'ancienne église des Carmes fut posée en 1619 par le comte J. de Bellejoyeuse et son épouse, Anne de Poitiers. Retardés à plusieurs reprises, les travaux seront terminés en 1655. De style baroque brabançon, la façade s'inscrit dans l'alignement de la voie. Le rez-de-chaussée est rythmé par des pilastres et des colonnes ioniques baguées. L'étage est scandé de colonnettes toscanes en haut-relief séparant des niches. Enfin, deux ailerons involutés supportent des pots à feu et épousent l'attique sommé d'un fronton triangulaire. Le plan, orienté au nord se présente comme suit: trois nefs de cinq travées coupées par le transept et terminées par un chœur à chevet plat. Des fenêtres hautes à linteau bombé et jambages chaînés éclairent l'édifice. Des figures d'anges soutenant des guirlandes de fruits et de fleurs sculptées en pierre enrichissent les écoinçons des arcades en plein cintre posant sur les colonnes.

En 1627, les Bénédictines de Namur créent en notre ville l'abbaye de la Paix-Notre-Dame. Vers 1684-1687, elles édifient une église sur les plans d'une moniale: Antoinette Desmoulins. La décoration sculpturale de l'édifice est due à Arnold du Hontoir (1630-1709). L'architecte conçut deux églises, perpendiculaires à un sanctuaire commun à chevet plat, respectivement destinées à la communauté et au public; ce dernier est couvert de voûtes d'arêtes sur nervures en étoile de tradition gothique.

La façade de calcaire, d'inspiration française, superpose deux ordres: ionique et corinthien. Huit pilastres du premier ordre occupent toute la largeur de l'église, encadrant la porte à linteau droit sous fronton courbe et deux baies à linteau échancré à clé. Des panneaux moulurés agrémentent les allèges. L'étage est restreint à la largeur de la grande nef et éclairé par une rosace cerclée d'un boudin de feuilles de chêne.

Quelques rameaux encadrent la base d'une niche en plein cintre abritant la Vierge et l'Enfant. Cette travée, flanquée d'ailerons et de pots à feu, supporte un fronton triangulaire dont le tympan est enrichi de rinceaux feuillagés. Vers l'abbaye, la façade latérale reprend au rez-de-chaussée la même ordonnance que la façade principale.



ANCIEN HÔTEL DE GRADY, À LIÈGE. *Actuel Échevinat de l'Instruction publique, 5, en Hors-Château, ce bel hôtel a été bâti en 1765, comme l'indique la date figurant sur le fronton triangulaire orné d'une composition allégorique (Photo Musée d'Architecture, Liège).*

Remarquons, à côté de ces éléments de goût français, la tour, à l'arrière du chevet, surmontée d'une flèche bulbeuse, suivant l'usage baroque brabançon.

L'ARCHITECTURE AU XVIIIe SIÈCLE

L'architecture civile. L'architecture du XVIIe siècle est l'œuvre d'artisans qui construisent selon les traditions. Le bouleversement provoqué par les ravages du bombardement de 1691 et l'impact du siècle des Lumières sur nos régions vont changer la manière de bâtir. L'architecture devient maintenant affaire d'architecte. La personnalité du propriétaire — et surtout son rang — va s'exprimer dans la bâtisse.
L'urbanisme évolue : les rues s'élargissent, les façades se parent et s'offrent au regard.

Maintenant ouvertes sur la rue, les demeures perdent leur caractère massif et fermé.

La caractéristique majeure, et l'origine de l'évolution, est incontestablement la suppression des croisées. La fabrication de verre à vitre en grande dimension, légèrement teinté, permet l'abandon des vitraux emplombés. L'agrandissement des baies rectangulaires va manger peu à peu la façade, la transformant en une face de lanterne.
La brique disparaît, laissant place à la pierre bleue qui se prête mieux à la décoration et à la sculpture. Tout est motif à relief: soubassement à bossages, bandeau mouluré, linteau à clé, pilastre courant sur toute la hauteur de l'édifice et toute la largeur du trumeau, piédroit à refends, corniche profilée. Toutes ces moulures accrochent la lumière. Mais l'œil s'arrête surtout au niveau des allèges du premier étage. Le décor est riche et varié: rinceaux feuillagés, guirlandes, rubans, enseignes imagées rehaussées d'or.
La toiture, toujours en bâtière et couverte d'ardoises, se coupe maintenant de croupettes; les extrémités du faîte sont souvent piquées d'épis de plomb ou de fer. Les toitures à la Mansard apparaissent sur les édifices plus importants.

L'architecture que nous venons de décrire innove dans la décoration mais elle puise cependant ses racines dans les traditions mosanes. Seul l'apport décoratif, me semble-t-il, témoigne d'une influence française. Renée Doize, dans un remarquable traité sur l'architecture civile liégeoise au XVIIIe siècle, indique une évolution stylistique dans le traitement de l'ornement central du linteau. De la feuille d'acanthe à la coquille, le siècle verra ses architectes imprimer leur goût dans la décoration. Décoration soutenue par l'apport de ferronnerie et de menuiserie de qualité. Des voies comme Neuvice, Féronstrée et Hors-Château offrent des ensembles bien homogènes de l'architecture bourgeoise du XVIIIe siècle. Attardons-nous maintenant devant deux hôtels admirablement bien conservés.

Tout d'abord, l'ancien hôtel d'Ansembourg. (aujourd'hui Musée). C'est une belle demeure patricienne à double corps, en briques et calcaire construite dans le style Régence vers 1738 pour le banquier Michel Willems dont les initiales figurent dans la ferronnerie du balcon au-dessus de l'entrée. L'avant-corps est couronné par un fronton triangulaire où s'inscrivent des figures allégoriques en bas-relief. Pilastres à refends, linteaux bombés frappés d'une clé à coquille et encadrements de baies moulurés: voilà toutes les caractéristiques du siècle.
Ensuite, examinons l'ancien hôtel de Hayme de Bomal. Proche du palais Curtius, ce grand hôtel de calcaire élevé vers 1775 est légitimement attribué à l'architecte liégeois Barthélemy Digneffe. Les étages sont particulièrement intéressants. Des pilastres à refends, surmontés de triglyphes et de guirlandes de feuillage, courent sur les deux niveaux supérieurs, encadrant les cinq travées ajourées de fenêtres à linteau droit décorées tantôt d'une torsade, tantôt d'une guirlande florale.

Dans le cadre de la restructuration du quartier de la 'Violette' après le bombardement de 1691, Liège sera doté d'un nouvel Hôtel de Ville élevé entre 1714 et 1718. Les travaux avaient été menés à bonne fin par l'ingénieur Sarto, le dominicain Colomban et l'architecte de Joseph-Clément de Bavière, d'Auberat. La construction, solennelle et bien structurée se situe à la transition des styles Louis XIII-Louis XIV, et servira de modèle à plusieurs hôtels de ville de la région comme Tongres et Huy.
Respectant un plan en U, le bâtiment, en briques et calcaire, offre un léger avant-corps de cinq travées sommé d'un fronton millésimé 1718. Une alternance de frontons triangulaires et courbes animent les linteaux des baies frappés d'une clé involutée. Un perron à trois paliers avec rampes à balustres, ornées de pommes de pin, accède à la porte couronnée d'un balcon en forte saillie protégé par une belle ferronnerie. L'intérieur de l'édifice,



FAYN, VUE DE L'ABBAYE DE SAINT-LAURENT, À LIÈGE, EN 1782. *Dessin à la plume. La masse imposante de l'ancien monastère bénédictin, aujourd'hui hôpital militaire, domine superbement le panorama de Liège. Collection particulière (Photo Pierre Laloux).*

d'une grande richesse, révèle la clarté et l'intelligence du plan.

Le XVIIIe siècle verra aussi la réédification de la façade principale du Palais des princes-évêques par le Bruxellois Jean-André Anneessens après l'incendie de 1734.

L'architecture religieuse. L'architecture religieuse, nettement moins prolixe qu'auparavant, nous laisse peu de témoins. Sur l'avant-corps monumental de Saint-Barthélemy est plaqué un portail monumental dû à Jacques-Barthélemy Renoz. Quant aux églises Saint-Jean, Saint-André et celle de l'ancien couvent de Beaurepart, elles témoignent des qualités et du sens de l'espace de nos architectes. Les deux premières, œuvres de J.-B. Renoz, la troisième de Barthélemy Digneffe, sont couvertes d'un dôme. Ces édifices attirent l'attention par la décoration intérieure particulièrement raffinée.

De fait, dans le florilège des architectes liégeois du XVIIIe siècle, il faut mettre hors de pair la contribution de ces deux architectes. Ils ont en commun la même prédilection pour le style Louis XVI: le premier dans la façade de l'hôtel de la Société littéraire et l'église Saint-André sur le Marché (1772), le second dans l'actuel Musée d'Armes, l'ancien hôtel Hayme de Bomal, que nous avons décrit plus haut.

Au cours du même siècle, un ensemble architectural grandiose inscrit superbement l'élégance et la noblesse de ses volumes dans le ciel de Liège, au point que certains artistes anglais

du XIXe siècle l'ont pris pour le Palais même des princes-évêques. Les bâtiments de l'ancienne abbaye bénédictine de Saint-Laurent, aujourd'hui hôpital militaire, ont été, en effet, restaurés et rénovés, à partir de 1754 par Barthélemy Digneffe.
Dans ce 'palais royal' dont la masse imposante sera visible des points les plus éloignés de l'agglomération liégeoise, le jeune architecte, ainsi que l'a démontré Léon Dewez, 'non encore converti à la rigueur néo-classique... est resté fidèle au mode de bâtir de ses proches devanciers dans un compromis entre le style Louis XIV et Régence'.

En guise de conclusion, nous pouvons dire que les maisons sont le reflet des hommes qui les habitent et qui les construisent. Le XVIIe siècle nous laisse le souvenir de gens qui connaissaient les matériaux, bâtissaient selon une tradition ancestrale et se protégeaient derrière leurs murs. Les destructions de la Cité sont encore en mémoire chez les Liégeois...
Le XVIIIe siècle produira des architectes. Ces hommes vont transcrire dans la pierre une autre mentalité. Les hôtels imposants étalent la richesse de leur propriétaire. Ce ne sont plus les besoins profonds de l'individu qui s'expriment dans les constructions, mais bien un désir de 'paraître'. La Révolution française cependant, va bientôt éclater. Et la révolution industrielle va modifier la manière de construire.

Ann CHEVALIER

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Sur l'architecture au Pays de Liège, on consultera: L. BÉTHUNE, *Le Vieux Liège*. Recueil de vues rares et inédites publiées avec un texte explicatif. Liège, 1888. F. BONIVER, *Les styles des constructions liégeoises*. Liège, 1938. J. BOSMANT, *Liège, vieilles maisons, vieux clochers*. 12 dessins de Max Lachapelle. Textes de Jules Bosmant. Liège, s.d. CH. BURY, *Croix et potales d'Outremeuse*, dans *Bulletin de la Société royale le Vieux-Liège*, t. V, 114, juillet-septembre 1956; *Les enseignes liégeoises en pierre sculptée*, dans *Bulletin de la Société royale le Vieux-Liège*, t. VIII, 158, juillet-septembre 1967; *Les fontaines du Vieux-Liège*, dans *Bulletin de la Société royale le Vieux-Liège*, t. VI, 145, avril-juin 1964; *Fontaines-abreuvoirs liégeoises* dans *Bulletin de la Société royale le Vieux-Liège*, t. IV, 106, 1954; J. COENEN, *Les monuments de Liège*. Guide archéologique. Liège, s.d.; A. DANDOY, *La Renaissance liégeoise. Contribution à l'étude de l'évolution historique de l'habitation liégeoise*. Liège, 1957. A. DELVAUX DE FENFFE, Liège. *Quelques transformations. Visages du passé*. Liège, s.d. R.L. DOIZE, *L'architecture civile d'inspiration française à la fin du XVIIe et au XVIIIe siècle dans la principauté de Liège*. Bruxelles, 1934, Académie royale de Belgique. Classe des Beaux-Arts. Mémoires, deuxième série, tome VI; A. DE MÉLOTTE DE LAVAUX, *Les vieilles enseignes liégeoises*. Texte orné de 31 eaux-fortes de Me L. Désiron, Liège, 1937; J. PHILIPPE, *Le XVIIIe siècle français. L'architecture*, dans *Plaisir de France*, 38e année, 386, février 1971; E. POLAIN, *Architecture liégeoise. Les maisons en bois à pignon à Liège*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 1907, t. XXXVII; *Les transformations de l'architecture des maisons bourgeoises à Liège depuis le XVIe siècle*, dans *Annales du XXIe Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique*. Rapports et Mémoires, 1909, t. II. A. PUTERS, *Architecture privée au Pays de Liège*, Liège, 1940; *Documents d'architecture mosane;* s.l., s.d.; *Lambert Lombard et l'architecture de son temps à Liège*, dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments et des Sites*, t. XIV, 1963; *Le pan de bois au Pays de Liège*, Eupen, 1947; *Précisions sur l'architecture au Pays de Liège*, Verviers, s.d. P.L. DE SAUMERY, *Les délices du Païs de Liège ou description géographique, topographique et chorographique des monuments sacrés et profanes de cet évêché-principauté et de ses limites*. 4 tomes. Liège, 1738-1744. H. THUILLIER, *Art wallon*, Croquis et documents d'architecture par Hubert Thuillier, avec le concours des principaux architectes wallons. Liège s.d. Voir aussi *Le Patrimoine monumental de la Belgique*, t. 3, *Liège-Ville*, 1974, in-8°.



CHÂTEAU DE FERNELMONT À NOVILLE-LES-BOIS. *Galerie toscane d'esprit Renaissance daté de 1621 (Photo A.C.L.).*

L'architecture civile et religieuse dans le Namurois aux XVIIe et XVIIIe siècles

L'ARCHITECTURE CIVILE

LE XVIIe SIÈCLE

Malgré l'apparition d'éléments renaissants, baroques et classiques, le traditionalisme a dominé tout le XVIIe siècle et même le début du XVIIIe siècle. Il se caractérise à la campagne par des constructions basses de deux niveaux et plus rarement trois tandis qu'à la ville l'étroitesse des bâtiments était compensée par la hauteur qui pouvait atteindre jusqu'à quatre niveaux. Les fenêtres à croisillons de meneaux sont reliées entre elles par des cordons de pierre horizontaux. Les toitures d'ardoise assez verticales reposent sur une corniche de pierre le plus souvent profilée sur modillons. Quant aux portes, elles sont généralement en plein cintre avec parfois encore des moulures gothiques, renaissantes, baroques et plus rarement classiques. C'est à cet endroit qu'était concentré tout le modernisme.

L'architecture rurale. En vendant des seigneuries à de riches bourgeois et à de gros fermiers, les archiducs Albert et Isabelle poussèrent les acquéreurs à édifier des constructions plus dignes de leur nouvel état. Les guerres continuelles du XVIIe siècle freinèrent cependant cette expansion. Le château de plaisance, comme il en existe au XVIIe siècle en France, ne se rencontre pas encore chez nous. Il apparaîtra au XVIIIe siècle. D'autre part, dans nos régions, le château sera la plupart du temps lié à une exploitation agricole.

1. *L'habitation du hobereau* consistait en une grosse bâtisse carrée, aujourd'hui assez rare, dans la tradition du XVIe siècle, et couverte d'une haute toiture à quatre pans. Les deux niveaux, parfois trois — ce dernier alors assez bas —, reposaient sur un haut soubassement de pierre à bordure chanfreinée. Des fenêtres à croisillons de meneaux grillagées et une étroite porte basse en plein cintre, munie d'un épais vantail clouté, donnaient à cette bâtisse un aspect assez massif. Parfois, une tour carrée ou polygonale à l'intérieur de laquelle se trouvait un escalier, était accolée contre une des façades du bâtiment. Le corps de logis de Somal à Maffe, de Sorinne-la-Longue, de Tillier, de la ferme de Royer à Mozet (1614), de la ferme de Coux à Maillen (1628), de Falnué à Mazy sont de beaux exemples de la première moitié du XVIIe siècle. Dans certains cas, et plus particulièrement dans la seconde moitié du XVIIe siècle, la bâtisse s'allonge et est coiffée d'une toiture en croupe; ainsi à la ferme d'Yvoi à Maillen (1665), des Dames à Moustier (1668), de Maherenne à Denée (1628) et de Jassogne (1688) à Crupet.

2. *Le château.* Le corps de logis du château, isolé de la ferme, se développera tout en longueur en gardant une allure encore assez trapue qu'accentuera la haute toiture en croupe; ainsi le château de Sart-Eustache, d'Arville à Faulx-les-Tombes (1616), de Morialmé, de Dave, de Fooz à Wépion et de Freyr. Ils seront parfois plus importants et cantonnés alors de quatre tours carrées d'angle; ainsi, aux châteaux de Bonneville, de Falaën (1672-73) et de Haltinne, plus rarement de tours rondes comme celui de Bolinne-Harlue et d'Arville à Faulx-les-Tombes. Les châteaux seront protégés par des douves enjambées par un pont-levis, lui-même dominé par une tour. Parfois, le château gardera un plan irrégulier plus ancien; ainsi celui de Mielmont à Onoz et celui de Dhuy.
Parmi ces constructions traditionnelles, quelques-unes ont une note plus moderne. Ainsi on trouve des éléments renaissants: au

château de Seron (1633) à Forville, un portail en anse de panier à larmier sur colonnes toscanes, curieux mélange gothico-renaissant ainsi que des *oculi* en tuffeau de Maestricht; des arcades en plein cintre sur colonnes toscanes existent à Fernelmont (1621) à Noville-les-Bois, à Courrière (1622), à Floreffe (1660). Des arcades baroques à bossages ornent le château de Bolinne à Harlue et la ferme du château de Soye.

L'architecture des villes. Avec l'ancienne Halle aux bouchers (1588-1590) aujourd'hui Musée archéologique, le style mosan fait son apparition à Namur, — ainsi que l'a rappelé plus haut Ann Chevalier. Au bord de la Sambre, sa longue façade de brique et pierre bleue, son haut toit sur corbeaux de bois, œuvre de Bastien Sion et Conrad de Nuremberg, est un remarquable témoignage de style traditionnel influencé par la Renaissance. C'est dans le même esprit que la haute façade verticale et à pignon de la maison de bailliage à Bouvignes a été construite.
Dans un style approchant, l'athénée de Namur (1611 à 1660), ancien collège des Jésuites, et le n° 169 rue des Brasseurs, daté de 1621, restent des immeubles traditionnels influencés par la Renaissance. La façade qui se trouve dans la cour intérieure de l'Académie (ancien Mont-de-piété) rue du Lombard à Namur (1627), construite par l'architecte Cobergher, se libère du traditionalisme par l'abandon des croisillons de meneau et l'utilisation de baies étroites appareillées en harpe.
L'intérieur du Palais de Justice de Namur, ancien Palais du gouverneur, conserve au nord une galerie ancienne (1631) à colonnes toscanes au rez-de-chaussée et percée à l'étage de fenêtres à linteau à volutes sommées d'une sphère engagée d'esprit baroque brabançon, élément décoratif que l'on rencontre de nombreuses fois dans la ville (15, rue de la Croix, 157-159, rue des Brasseurs, 16, rue de l'Ange).



L'HOSPICE SAINT-GILLES À NAMUR DATÉ DE 1668. *Façade latérale avec fenêtres harpées en relief plus d'esprit Louis XIII que baroque (Photo de l'auteur).*

Le beau porche (1647) à bossage du refuge de l'ancienne abbaye de Floreffe, rue de Gravière, est fortement influencé par la façade baroque de l'église Saint-Loup, tandis que l'hospice Saint-Gilles (1668) est plus d'esprit Louis XIII.

LE XVIIIe SIÈCLE

Si la fin du XVIIe siècle fut désastreuse pour nos régions, un espoir renaît de vivre en paix avec Maximilien-Emmanuel de Bavière (1711-1714). Avec le régime autrichien (1713) la paix fut confirmée et la prospérité fut favorisée par l'impératrice Marie-Thérèse et l'empereur Joseph II. Une période de construction intense marque le début du XVIIIe siècle à Namur après les bombardements de la ville par les Hollandais en 1704. Plus de la moitié de la ville fut reconstruite tandis que dans les campagnes l'intensification de la construction s'accentuera au milieu du XVIIIe siècle.

L'architecture rurale. Dans les campagnes les châteaux-fermes du XVIIe siècle sont modernisés surtout dans la seconde moitié du XVIIIe siècle en rendant fixe l'ancien pont-levis, en comblant les fossés, en supprimant les croisillons de meneau et en perçant de nouvelles fenêtres ou portes dans le goût du jour parfois en remplaçant toute une façade; ainsi au château-ferme de Thon ou de Montigny à Hanret. Si le traditionalisme avec les caractéristiques vues plus haut dans le XVIIe siècle continue à se maintenir dans le XVIIIe siècle, le classicisme va se marquer au fur et à mesure que l'on avancera. Dans les années 1720 à 1750 les constructions, sans tour, de deux niveaux en brique et pierre bleue vont être percées de grandes baies à linteau droit sans croisillon de pierre. La porte ou le portail seront souvent ornés de motifs d'inspiration Louis XIV ou parfois même Régence. La toiture assez haute encore sera en croupe sur corniche de pierre à cavet. On peut rattacher à ce type de construction le château de Brumagne à Lives-sur-Meuse, David à Flawinne, celui de Spy et de Villers-lez-Heest.

À partir du milieu du XVIIIe siècle on se tourne vers un style d'inspiration Louis XV. Les deux niveaux en brique et pierre bleue sont maintenus, mais les chaînages d'angles deviennent réguliers, les façades principales sont flanquées d'un avant-corps cantonné de pierres à refend ou de pilastres ioniques et couronné d'un fronton courbe ou triangulaire.

Les toitures nettement plus basses qu'auparavant reposent sur des corniches de pierre largement ouvragées. Le toit-mansardé est assez répandu. Quant aux fenêtres, elles sont plus hautes qu'auparavant et de même dimension à chaque niveau. Une clé saillante ou en méplat orne les linteaux à cintre surbaissé. Les portes sont encore plus moulurées que les baies et parfois une coquille rocaille anime le claveau central.

Il semblerait qu'il faille attribuer à l'architecte Chermane (1704-1770) l'apport du style Louis XV dans nos régions, car c'est lui qui est l'auteur, dès 1749, des plans du château de Franc-Warêt et de l'hôtel de Groesbeek de Croix à Namur, les deux premiers édifices classiques d'influence Louis XV construits dans la province. A la fin du XVIIIe siècle le style Louis XVI fait son apparition: les linteaux bombés sont abandonnés au profit de la ligne droite bien que les portes soient souvent en plein cintre. D'une certaine manière on revient un peu au premier style classique des années 1740. Avec une différence cependant: les linteaux ne seront plus monolithes mais coupés en trois parties, une clé ou agrafe souvent trapézoïdale, saillante ou en méplat et plus rarement sculptée de motifs Louis XVI ornera le centre du linteau. Les châteaux de ce style sont rares, ainsi celui d'En-Bas à Arbre, encore un peu rocaille par la décoration, de Baronville (1787) (bel ensemble de même style complété par une église de 1789 et un presbytère de la même date); il en est de même pour le château de Rouillon (vers 1785?) à Annevoie et enfin du très charmant pavillon de Freyr (1774-1775). Soulignons ici l'importance des



LE CHÂTEAU DE FRANC-WARÊT (1750-1752) *en grande partie reconstruit par l'architecte Chermane qui a introduit le style Louis XV dans la région namuroise (Photo de l'auteur).*

jardins à la française des châteaux de Franc-Warêt, de Freyr, de Flawinne et d'Annevoie qui n'ont pas subi de modifications depuis leur création au XVIIIe siècle. Tous les châteaux, maisons de plaisance, presbytères, fermes et abbayes de la seconde moitié du XVIIIe siècle que nous allons citer sont d'inspiration Louis XV.

Le château. Le château, devenu totalement indépendant de la ferme, sera un grand bâtiment rectangulaire conçu sans tour dans un cadre bien choisi, muni parfois de deux ailes symétriques pour les remises à voitures et écuries. Ainsi celui de Suarlée (1754), de Deulin à Fronville (1760), de Ferroz à Beuzet (1762), de Emptinne (1768). Parfois par souci d'économie, de nouvelles ailes sont construites contre les bâtisses du XVIIe siècle, ancien château-ferme; ainsi à Franc-Warêt (1750-53), à Annevoie (1760), à Arville (1762), à Faulx-les-Tombes, de Vierves (1762), d'Andoy (1778), de Melroy (1784) à Vezin.

La maison de plaisance née au milieu du XVIIIe siècle est plus modeste que le château. Ainsi celle de Scry (1757) à Mettet, de Baya à Goesne (vers 1760), de Perwez et de Warêt-la-Chaussée également des années 1760.
Ces châteaux et ces maisons de plaisance influenceront l'architecture rurale.

L'habitation légère de bois, torchis, et chaume fait lentement place à des maisons de pierre ou de brique avec toit d'ardoise. Traditionnelle souvent encore dans la première moitié du XVIIIe siècle (nombreux exemples à Crupet et à Maillen), elle subira seulement l'influence classique dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Les presbytères de Berzée, Boneffe, Bouvignes, Graux, Franc-Warêt et Lives en sont de beaux exemples.

Les fermes. Les fermes conserveront comme au XVIIe siècle un quadrilatère aveugle formé de beaux volumes: granges, étables, écuries et logis aux hauts toits à croupette, particulièrement en Hesbaye; ainsi celle de Monceau à Méhaigne, de Rhion à Leuze, des Dames Blanches aux Isnes, de la Bruyère à Saint-Denis, celle de Bulet à Moustier-sur-Sambre, celle de Baseilles à Mozet.

Les abbayes. Bien que les abbayes fassent partie de l'architecture religieuse, nous incluons les bâtiments autres que l'église dans l'architecture civile en rappelant cependant que tous ces édifices seront marqués par une sévérité plus grande que d'autres bâtiments civils. Floreffe, ancienne abbaye norbertine, possède d'amples et majestueuses constructions sises à flanc de coteau. Elles datent pour

la plupart du XVIIIe siècle et forment un remarquable échantillon de ces différents styles. Dans la vallée de la Gelbressée à Marche-les-Dames l'ancienne abbaye cistercienne (1724) Notre-Dame du Vivier est un ensemble archaïsant par les fenêtres à croisée tout comme le corps de logis de Géronsart (1729), ce dernier très en avance sur son temps par son avant-corps. L'abbaye d'Argenton (milieu du XVIIIe siècle) à Lonzée, celle de Malonne (1750-80), de Waulsort (vers 1760) et de Saint-Gérard (vers 1760) sont, elles, d'esprit Louis XV. L'abbaye de Gembloux, aujourd'hui Faculté agronomique, reconstruite par L.-B. Dewez (1762-1779) est un remarquable ensemble homogène de style Louis XVI. Son avant-corps d'ordre colossal est assez exceptionnel.



FAÇADE SITUÉE À NAMUR *au coin de la rue de Bruxelles et de l'Ouvrage avec des fenêtres aux linteaux bombés d'esprit Louis XV (Photo de l'auteur).*

L'architecture des villes. Deux types de construction existent à Namur: la maison de commerce et l'hôtel de maître. Les maisons commerçantes seront à deux ou trois étages, avec deux ou trois fenêtres par niveau. Les façades auront une structure claire, faite d'une part de bandes horizontales de pierre constituées par les linteaux et les cordons prolongeant ceux-ci ainsi que par les corniches et d'autre part, de bandes verticales que forment l'encadrement de la façade et le montant des fenêtres. Ce style encore traditionnel, né à l'extrême fin du XVIIe siècle, se prolongera jusque dans les années 1740, parfois même au-delà pour de rares exceptions. L'ornementation, excepté quelques immeubles encore baroques, sera réduite à des cartouches de pierre rectangulaires à angles écornés portant souvent la date de la maison mais parfois aussi des enseignes.
Quelques hôtels de maître remarquables sont édifiés pendant ce siècle: l'ancien Évêché (1728-1730), devenu Gouvernement provincial place Saint-Aubain à Namur, bâti par l'évêque Thomas de Stricklande et l'Hôtel de Groesbeek de Croix (1751-52), œuvre de l'architecte Chermane, n° 3 rue Saintraint. Leur décoration intérieure est remarquable, particulièrement les stucs et les escaliers. Leurs baies à cintre surbaissé rehaussé d'une agrafe influenceront la construction d'un grand nombre d'immeubles du troisième quart du XVIIIe siècle. Ainsi le bâtiment au coin de la rue du Collège et de la rue Saintraint (1763), celui au coin de la rue de Bruxelles et de la rue Lelièvre (vers 1759) ou le n° 109 rue des Brasseurs (1774). Le refuge de l'abbaye de Malonne

(Évêché actuel) vers 1760 est un autre bel exemple d'hôtel entre cour et jardin d'esprit Louis XV.
À Andenne, la Justice de Paix, ancien hôtel de ville (1770-72) est une belle œuvre qui manque — hélas — d'ampleur. Quant aux façades (refaites en grande partie au XVIII[e] siècle et même au XIX[e] siècle) des jolies maisons canoniales de la place du Chapitre, elles masquent des immeubles plus anciens.

L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE

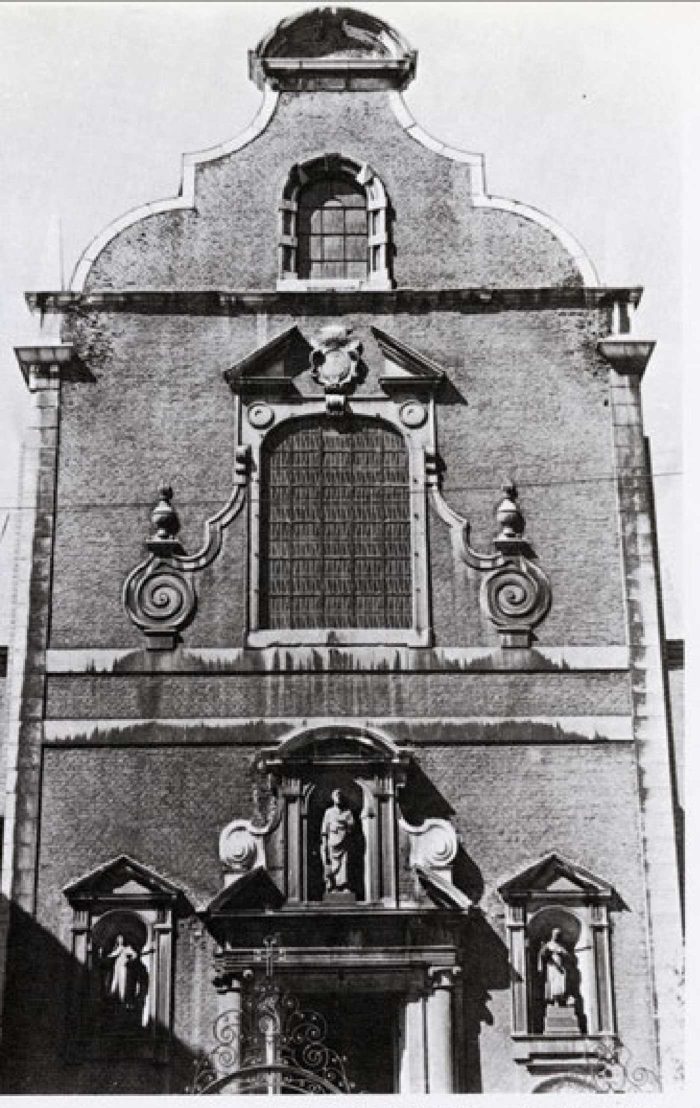
LE XVII[e] SIÈCLE

Dans l'architecture religieuse trois courants existent parallèlement durant le XVII[e] siècle: un courant ancien qui est le prolongement du gothique du XV[e] et du XVI[e] siècle, un courant nouveau qui représente l'art religieux influencé par la Renaissance surtout dans la première moitié du XVII[e] siècle et un autre marqué par le baroque dans la seconde moitié du XVII[e] siècle.

L'art gothique. Il se perpétue au XVII[e] siècle dans les fenêtres en tiers point, les meneaux et les moulures. Les chœurs du prieuré de Godinne, de l'église de Franière (1634), de l'abbaye de Floreffe (1638) sont polygonaux. Les chapelles de Saint-Martin à Jodion (Soye) (1629), de Sainte-Brigitte à Fosses (1659), des Saints-Pierre-et-Paul à Franière (1674), de Saint-Roch à Nefzée (1636) (Biesme), de Saint-Roch à Fosses (troisième quart du XVII[e] siècle) sont entièrement construites en style gothique.

L'art renaissant. Il est bien représenté dans la province de Namur par l'église de Foy-Notre-Dame, édifiée tout en brique sur un soubassement de pierre de taille dès 1623, par Michel Stilmant de Dinant et décorée par son frère Jaspard. La vaste nef est éclairée par 19 fenêtres en plein cintre de 8 m de hauteur. Le portail également en plein cintre et à bossage est orné dans le fronton brisé d'une niche maniériste.
En Italie les églises Renaissance sont caractérisées par l'absence de tour en façade. L'architecte comprendra cet aspect, mais il maintiendra cependant un clocher carré en bois dans l'axe de la porte centrale couronné d'une lanterne octogonale ornée de balustres et d'aigrettes.
L'église Saint-Joseph rue de Fer à Namur, ancienne église des Carmes, fut construite dès 1622, sans doute dans l'esprit des architectes G. Franquart et W. Cobergher. Ici le verticalisme propre à nos régions est plus marqué. Les églises de village retiendront de la Renaissance les fenêtres en plein cintre et un chœur semi-circulaire; ainsi l'église de Niverlée.

L'art baroque. Il est représenté à Namur d'une façon magistrale par l'église Saint-Loup, anciennement Saint-Ignace, édifiée de 1621 à 1645 par le frère jésuite Huyssens; la façade tout en pierre se présente comme un autel à trois registres dont la décoration, colonnes, pilastres annelés, frontons brisés, volutes et pots à feu, accentue l'aspect baroque. La tour placée derrière le chœur est à peine visible.
L'église Saint-Loup a eu peu d'influence; une exception cependant, l'ancienne église abbatiale de Malonne, datant en partie de 1653, 1661, et de 1722 pour le chœur.
Si les églises baroques sont rares dans la province de Namur, en revanche les clochers de ce style se sont répandus plus particulièrement dans l'Entre-Sambre-et-Meuse, certains avec double bulbe comme à Dinant et à Walcourt, d'autres en forme de pavillons chinois comme à Saint-Jean à Namur (1616) ainsi qu'au beffroi de la cathédrale (1648), à l'église



L'ÉGLISE ST-JOSEPH, RUE DE FER À NAMUR. *Ancienne église des Carmes construite dès 1622 dans l'esprit des architectes G. Franquart et W. Cobergher (Photo de l'auteur).*

de Temploux et de Crupet, aux abbayes de Fosses, Malonne et Floreffe. Ils influencent même l'architecture civile puisqu'on en trouve à la ferme de la Tour à Floriffoux et à la ferme du château de Soye, au château de Loyers et de Fooz à Wépion, pour n'en citer que quelques-uns. Cette tradition se perpétuera au XVIII[e] siècle avec plus de discrétion comme à la chapelle Sainte-Wivine à Temploux. Si parfois l'extérieur de l'église ne révèle aucun élément baroque, par contre rares étaient les édifices qui ne possédaient pas au moins un, deux ou trois autels de ce style.



LA FAÇADE DE L'ÉGLISE SAINT-LOUP, *ancienne église St-Ignace édifiée de 1621 à 1645 par le frère Jésuite Huyssens (Photo A.C.L.).*

LE XVIIIe SIÈCLE

Dans *la première moitié du XVIIIe siècle*, on ne construit pas de monument religieux important dans la province de Namur. Parmi les remaniements, citons la transformation et l'aménagement de l'église romane Saint-Feuillen de Fosses en église classique (1721 à 1723). Ce fut l'œuvre de l'architecte Pacquay Barbier de Liège. Ici les encadrements des fenêtres bombées sont ornés de harpes en saillie. Les églises rurales sont la plupart du temps construites en brique et calcaire ou pierre de taille seule suivant les possibilités que donnaient les carrières avoisinantes.
Le clocher plus svelte qu'auparavant s'élèvera soit assez haut au-dessus d'une tour en saillie sur la façade et sera alors dominé par une flèche aux formes variées. Ainsi à Furneaux (1757), à Arbre (1768), à Libois (Evelette) (1772), à Lesves (1760).
Plus rarement la tour sera placée derrière le chœur; ainsi à Thon (1781), à Gimnée (1770-1771).
Les grandes fenêtres seront en plein cintre jusque dans les années 1740. Elles éclairent l'église de Romerée datée de 1739. À partir de 1740, apparaissent les fenêtres à cintre surbaissé, témoin l'église de Laneffe (1740). Ces grandes ouvertures ornées de vitraux blancs à l'origine révèlent l'amour de la lumière, propre au XVIIIe siècle, accentué par des plafonds blancs voûtés soit en berceau, soit en voile, soit plats et couverts de stucs d'esprit Louis XIV et Louis XV. L'église de Laneffe (1740), œuvre de l'architecte Chermane, est un modèle à fenêtres à cintre surbaissé et stucs Louis XV qui sera suivi dans d'autres villages telles l'église d'Aublain (1755), de Lesves (1760-63), de Sosoye (1764-65), de Neuville (1757-60). Les décorations intérieures seront baroques, Louis XIV ou Louis XV.
Parmi les églises ornées des plus beaux stucs, citons l'église de Mianoye à Assesse datée de 1731 et son curieux clocher baroque.
La deuxième moitié du XVIIIe siècle. La ville de Namur possède deux édifices classiques remarquables. La cathédrale de Namur, construite de 1751 à 1769 sur les plans de l'architecte M.-G. Pisoni sous la direction de J.-B. Chermane, est le plus imposant monument religieux de Wallonie.
De plan tréflé, l'édifice est organisé autour d'une coupole de 18 m de diamètre qui domine toute la ville. La façade incurvée est encore



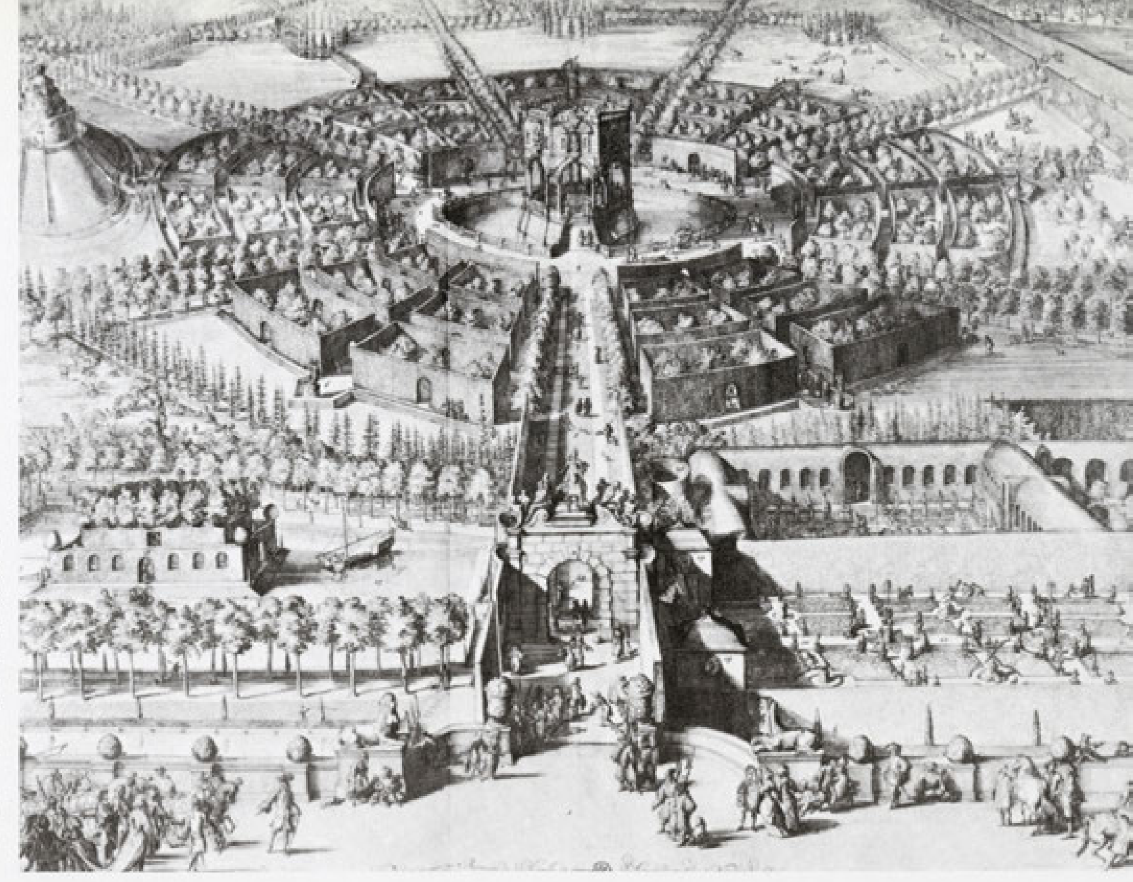
LA FAÇADE DE LA CATHÉDRALE SAINT-AUBAIN *construite de 1751 à 1769 sur les plans de l'architecte M.-G. Pisoni sous la direction de J.-B. Chermane (Photo A.C.L.).*

assez baroque, mais l'intérieur d'une grande beauté possède un décor déjà rocaille.
L'église Notre-Dame, ancienne église des Récollets, œuvre de l'architecte namurois J.-J. Maljean (1750-53), possède une façade plus classique et le très bel intérieur contraste par son décor rocaille. L'église collégiale Sainte-Begge à Andenne (1764-1778), édifiée par l'architecte L.-B. Dewez, est un monument sévère dont la façade magnifiquement sculptée est à deux ordres. L'église de Floreffe, aménagée par le même architecte de 1770 à 1775, est remarquable par sa décoration intérieure. Il fit construire également, de 1760 à 1779, l'église de l'ancienne abbaye de Gembloux.

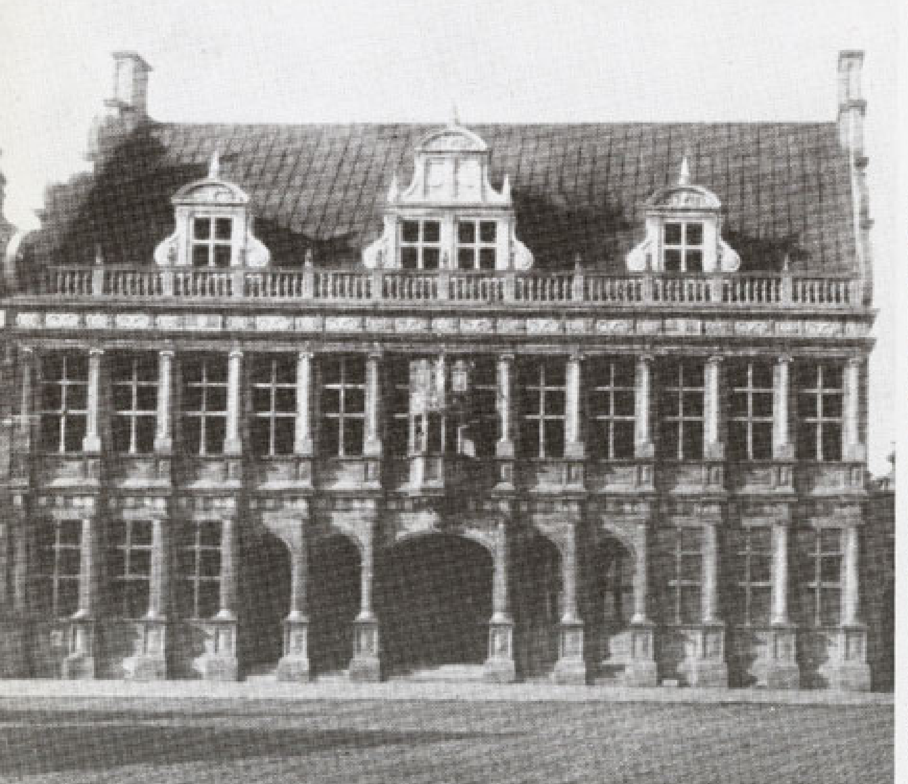
Norbert BASTIN

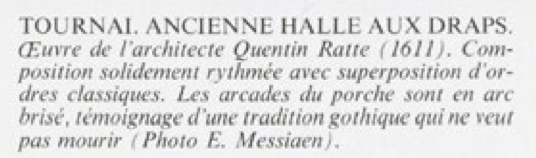
ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

A. GHEQUIERE, *L'architecture civile ancienne au pays de la Meuse wallonne*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, t. XXXV, 1922, pp. 135-180; O. VAN DE CASTYNE, *L'architecture privée en Belgique dans les centres urbains aux XVIe et XVIIe siècles*, Bruxelles, 1934 (*Mémoires de l'Académie royale de Belgique*, cl. des Beaux-Arts, coll. in-4°, 2e sér., t. IV, fasc. 1); F. COURTOY, *L'architecture civile dans le Namurois aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Bruxelles, 1936, dans *Mémoires de l'Académie royale de Belgique*, cl. des Beaux-Arts, coll. in-4°, 2e série, t. VII, fasc. 1; H. DEMEULDRE, *Le développement de la ville de Namur des origines au début des temps modernes*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, t. XLVII, 1954; F. ROUSSEAU, *Namur*, dans *Plans en relief des villes belges*, Bruxelles, 1965, in-4°; NAMUR 1980, *Namur. La ville ancienne et la rue des Brasseurs. Un problème d'avenir*, Bruxelles, Ministère de la Culture française, 1972, in-8°; A. LANOTTE et M. BLANPAIN, *Valeurs architecturales et rénovation urbaine* dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments et de Sites*, nouvelle série, t. I, 1970-1971, pp. 219-249; A. LANOTTE, avec la collaboration de M. BLANPAIN, TH. CORTEMBOS, N. BASTIN, F. JOSIS-ROLAND, J.-L. JAVAUX, A. TANGHE, L. CHANTRAINE, L. COURTOY, E. HENVAUX, W. HEYERICK, *Le Patrimoine monumental de la Belgique*. Volumes 5^1 et 5^2 en 2 tomes: *Province de Namur: arrondissement de Namur*, Liège, 1975, 2 vol. in-8° (Ministère de la Culture française).



ENGHIEN. LE PARC DU CHÂTEAU. *Plan radioconcentrique à la façon des villes-forteresses de l'époque. Au centre de la composition, le pavillon, élégant kiosque à l'architecture classique animé d'un décor baroque, œuvre du frère carme, Macaire Berlèze (1659). Porte d'entrée monumentale et ruines antiques fabriquées (Photo Bibliothèque Nationale, Paris).*





TOURNAI. ANCIENNE HALLE AUX DRAPS. *Œuvre de l'architecte Quentin Ratte (1611). Composition solidement rythmée avec superposition d'ordres classiques. Les arcades du porche sont en arc brisé, témoignage d'une tradition gothique qui ne veut pas mourir (Photo E. Messiaen).*



ATH. HÔTEL DE VILLE (1614-1647). *Conception de l'architecte flamand Wenceslas Cobergher, auteur, entre autres œuvres, du sanctuaire de Montaigu. Son état actuel manque de charme, mais une restauration prochaine lui rendra sa séduction primitive (Photo A.C.L.).*

L'architecture civile et religieuse des XVIIe et XVIIIe siècles dans le Hainaut et le Tournaisis

LE XVIIe SIÈCLE

Dans le Hainaut et dans le Tournaisis les œuvres d'architecture baroque sont exceptionnelles eu égard à la production d'ensemble, qui demeure gothique. Après la Renaissance, d'ailleurs mitigée, des châteaux de Binche, Mariemont, Boussu et Beaumont, où s'attache le nom de Du Broeucq, et l'essai fort gauche de la façade de l'hôtel de ville de Braine-le-Comte (1580-1608), les Jésuites, de leur côté, amorcent timidement le courant nouveau. En 1603, la chapelle de leur collège de Tournai nous renvoie un écho de la structure de l'église-halle flandrienne, mais la façade s'orne d'une porte monumentale composée à la romaine. Peu après, entre 1609 et 1612, la chapelle encore gothique de leur noviciat tournaisien s'ouvre, en façade, par une porte flanquée de colonnes classiques et surmontée d'une niche à ailerons.
Au même moment, la façade de la halle aux draps de Tournai (1610-1611), construite par l'architecte local Quentin Ratte, offre — à part la réminiscence médiévale des quatre arcs du porche — une expression bien nette d'une renaissance classique, avec ses ordres superposés, sa balustrade terminale et ses lucarnes à ailerons et fronton. La conciergerie voisine, par sa belle façade (1611), répond au même courant esthétique; il en est de même, bien que plus sobrement traitée, de la cour intérieure de la halle et de son portique toscan (1616). Une même expression, plus renaissante que baroque, distingue les deux belles façades du début du XVIIe siècle qui flanquent l'hôtel de ville de Mons.
L'un des pionniers de l'architecture baroque flamande, Wenceslas Cobergher, édifia l'hôtel de ville d'Ath entre 1614 et 1647. La façade est plus curieuse que belle; il est vrai que nous ne pouvons pas en juger équitablement dans l'état où nous la voyons, résultat de modifications malencontreuses du siècle dernier. Une restauration, en projet, lui redonnera son aspect d'origine.
Les Dominicains s'installent à Braine-le-Comte en 1612; mais c'est dix ans plus tard qu'ils entreprennent la construction, d'un vaste complexe conventuel sous la direction technique et esthétique du frère Paul Collez. Les bâtiments, très simples, respectent la tradition médiévale des fenêtres à croisée de pierre; mais la vaste chapelle à nef unique, achevée en 1627, se pare d'une façade au décor baroque; bien qu'imparfaite dans l'adaptation du vocabulaire à la mode, elle ne manque cependant pas d'un certain charme. Dans le domaine d'une architecture mi-civile, mi-religieuse, fidèle à la tradition, signalons aussi l'hôpital Notre-Dame-de-la-Rose à Lessines (1609-1667).
En 1659, s'élève, dans le parc du château d'Enghien, un pavillon vers lequel convergent les allées. La composition d'origine, assez grandiose, avec ses bassins et ses parapets, a été quelque peu altérée, mais la pièce centrale subsiste, élégant kiosque aux arcades portées sur un jeu de doubles colonnes toscanes; ce fut l'œuvre d'un frère carme, Macaire Berlèze.
Les nombreux châteaux qui se rebâtissent ou se remodèlent profondément maintiennent la technique médiévale des murs de briques percés de fenêtres à croisée de pierre, tels les châteaux de Trazegnies, Farciennes, Havré, Monceau-sur-Sambre et bien d'autres, mais les portes d'entrée sont généralement baroques. À Trazegnies, vers 1660, les fenêtres de la seule façade vers cour qui subsiste s'animent de frontons brisés empruntés au style Louis XIII. La longue façade nord de l'ancien couvent des Visitandines à Mons

(actuellement dépôt des Archives de l'État) reprend, au même moment, cette même formule au demeurant assez exceptionnelle dans la région.

Le baroque éclate dans toute son opulence au beffroi de Mons. Planté sur la butte du vieux château des comtes de Hainaut, il domine la ville et un immense horizon. Les travaux s'y poursuivirent sans interruption de 1661 à 1669 selon les plans de l'architecte Louis Ledoux. De puissants entablements avec balustrade soulignent les trois niveaux dont les angles sont renforcés par les ressauts successifs de pilastres toscans, de colonnes ioniques et d'ailerons. De ces formes robustes jaillit la fantaisie d'une savante charpenterie ardoisée, à bulbe central cantonné de bulbes d'angle, que Victor Hugo compara, non sans pertinence, à une cafetière flanquée de quatre théières. Quoi qu'il en soit, l'œuvre a fière et impérieuse allure et les girouettes ouvragées qui terminent les bulbes et les lucarnes étincellent des feux de leur dorure.

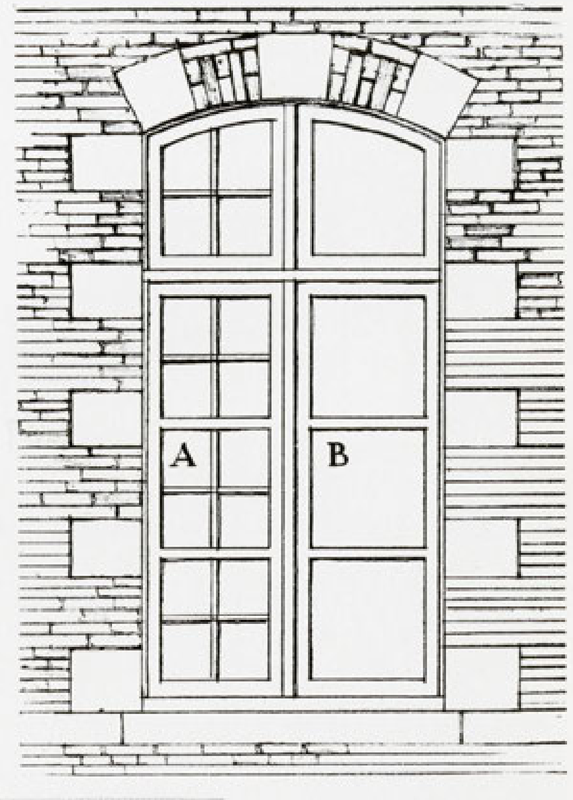
Après la prise de Tournai par Turenne, en 1667, Louis XIV voulut redonner à la ville scaldienne son rôle de bastion de la France face aux Pays-Bas. Tournai devient ainsi une forteresse dont le plan en relief — conservé aux Invalides à Paris et qui sera bientôt transféré à Versailles — donne une idée de la puissance défensive. En même temps s'imposa, à l'intérieur de la ville, un programme d'aménagement et de reconstruction de quartiers; il s'agissait, en fait, d'un vaste plan d'urbanisation qui, en vingt ans, donnera une physionomie nouvelle à Tournai. De nombreuses maisons, d'imposants alignements de façades, des quartiers entiers surgiront. La brique se mêle agréablement à la pierre de Tournai. Une même pensée stylistique conférera une beauté homogène à des ensembles comme ceux de la rue de Marvis, des quais de l'Escaut, de la rue Saint-Martin. De nombreuses façades répondant à la même esthétique, disséminées dans la cité, mais que le bombardement de 1940 raréfia, contribuèrent à donner à Tournai l'aspect d'une ville de province cossue et agréable.



MONS. BEFFROI. *Planté sur la butte du château, le beffroi domine superbement la ville. Opulence du baroque et fantaisie du couronnement animé par le jeu des lucarnes, des bulbes multipliés et des girouettes dorées. Œuvre (1661-1669) de l'architecte Louis Ledoux (Photo Daniel).*

La reconstruction de Tournai dans un style Louis XIV simplifié présente un type de fenêtre qui va caractériser l'architecture privée du Tournaisis et du Hainaut jusqu'à l'aube du XIXe siècle. Les montants des baies se font en alternance de quelque quatre à six tas de briques — parfois plus — et d'une assise de pierre d'une hauteur équivalant habituelle-

ment à quatre tas de briques; l'arc surbaissé présente la même alternance. Les habitations urbaines de type simple, les maisons campagnardes et les églises sans grande prétention architecturale vont adopter cette formule qui, du Tournaisis, s'étendra au Borinage, au Centre et à l'Avesnois; elle est assez nettement stoppée aux confins de l'ancien diocèse de Cambrai et de la principauté de Liège; c'est dire qu'elle disparaît exactement là où le parler picard fait place au wallon. Quel nom adéquat donner à cette architecture bien régionale? Nous avons adopté les termes 'd'architecture tournaisienne' dans l'inventaire du *Patrimoine monumental* du pays. J'hésitais à l'appeler 'picarde', cette dénomination l'étendant indûment à toute la Picardie dont les limites sont d'ailleurs vastes et imprécises et parce que, tout compte fait, Tournai



FENÊTRE 'TORNACO-HENNUYÈRE'. *Ce type de fenêtre est caractéristique pour toute une région comprenant le Tournaisis, le Borinage, le Centre et l'Avesnois. La limite méridionale de son expansion coïncide à la ligne de démarcation bien nette du dialecte picard et du dialecte wallon. Dans le temps, cette formule s'étend de la seconde moitié du XVIIe siècle au début du XIXe, avec subdivisions du châssis plus serrées aux XVIIe et au début du XVIIIe siècle (A), plus large dans la suite en raison des possibilités offertes par les nouvelles techniques de l'industrie verrière (B) (Dessin de l'auteur).*

TOURNAI. MAISONS DE LA RUE DE MARVIS. *Bel exemple de maisons tournaisiennes datées par les ancres: 1684. Elles furent édifiées dans le programme de reconstruction partielle de la ville après la conquête de Louis XIV. On y rencontre l'un des premiers exemples de fenêtres dont l'encadrement est constitué par une alternance de pierres et de briques (Photo Daniel).*



ATTRE. CHÂTEAU. *Construction de style Louis XV provincial. Charme d'un château parvenu jusqu'à nous sans altération, avec son décor intérieur et son ameublement d'époque (Photo A.C.L.).*

est sans doute son lieu de naissance. Ne conviendrait-il pas de la dénommer 'tornacohennuyère' si le mot n'était hybride et un peu long? Toujours est-il qu'il s'agit là d'une variété architecturale nettement localisée à l'Ouest de la Wallonie.

LE XVIIIe SIÈCLE

L'architecture du XVIIIe siècle reflète, ici comme ailleurs, une vie de société où vont s'épanouir les 'vertus' bourgeoises. La noblesse, grande ou petite, et les citadins, cossus ou simplement aisés, aiment la bonne humeur, le confort, la bonne chère et le vin de France, à l'instar de la cour de Charles de Lorraine qui, au dire d'un contemporain, était 'gaie, sûre, agréable, polissonnante, buvante, déjeunante et chassante'. Au surplus, la prospérité relative et le calme de la vie politique sont favorables à l'art de bâtir.

Les lignes pures du classicisme français rythment des façades harmonieuses et accueillantes où les fenêtres élancées se modulent par les blanches subdivisions des croisillons de bois. Qu'il s'agisse de vastes châteaux, de presbytè-

res simples et dignes, de maisons urbaines ou villageoises, nous trouvons partout une architecture souriante, empreinte de grâce et de réserve. Disons tout de suite que les chantournements du rococo sont inexistants.

De nombreux châteaux subissent des transformations qui, s'ajoutant aux précédentes, offrent un échantillonnage de styles qui se bousculent; ainsi en est-il à Fontaine-l'Évêque, à Trazegnies, au château de la Follie à Écaussinnes où, à côté de parties médiévales qui subsistent, s'imbriquent des constructions des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles.

Parmi les œuvres édifiées ou réédifiées d'une pièce, retenons les châteaux de Bruyelles (1745-1760), d'Attre (1752), de Thoricourt (1768), de l'Hermitage, près de Péruwelz (1765-1772); ce sont d'élégantes demeures qui ont pu conserver le décor et le mobilier d'époque. Le château du Rœulx (1713-1768) est plus vaste qu'harmonieux. En revanche, le château de Seneffe (1762-1770), le plus beau et le plus majestueux de Wallonie, a une allure royale. C'est l'une des grandes œuvres de l'architecte Laurent-Benoît Dewez; la façade, très classique, est encadrée de deux galeries sur colonnes; dans le parc, une orangerie (1779-1781), vaste comme une église, et un théâtre néo-classique (vers 1785) qui évoque par ses lignes sèches et austères le couperet de la guillotine et la fin du siècle; ces deux constructions furent réalisées sur les plans de l'architecte français Charles de Wailly, auteur de l'Odéon de Paris.

On croirait à un oubli si je ne citais pas le château de Belœil. Mais il ne reste rien du château féodal transformé aux XVIIIe et XIXe siècles; un incendie l'a entièrement ravagé en 1900 et ses ruines furent rasées en 1902 pour faire place au château actuel construit de 1904 à 1906. Seuls les communs de la première cour sont anciens; l'aile gauche s'éleva en 1682, l'aile droite en 1699 et leurs toitures furent remaniées au XVIIIe siècle. L'intérêt de

SENEFFE. CHÂTEAU. *Construit par l'architecte Laurent-Benoît Dewez de 1762 à 1770, en style Louis XVI. Allure royale d'un vaste château encadré de galeries monumentales d'ordre ionique que précède une grille en fer forgé (Photo A.C.L.).*





LEUZE. ÉGLISE SAINT-PIERRE. *Construite de 1742 à 1745 par un architecte de l'ordre des Capucins, le Père Abraham. Colonnes toscanes de la nef et du chœur; piliers composites de la croisée. Décor Louis XV, tendant au rococo, ce qui est exceptionnel en Hainaut (Photo A.C.L.).*

GOZÉE. FAÇADE DE L'ANCIENNE ABBATIALE D'AULNE. *Classicisme raffiné du XVIIIe siècle; œuvre d'une composition particulièrement harmonieuse, cette façade complétait le décor de la cour d'honneur de l'austère abbatiale cistercienne du XIIIe siècle que le goût de l'époque n'acceptait plus (Photo A.C.L.).*

Belœil réside dans son parc qui étale la belle et vaste composition de ses pièces d'eau et de ses allées verdoyantes.
L'habitation urbaine se confine généralement dans une grande simplicité de lignes. Les baies sont encadrées soit selon la formule bien régionale, dont j'ai parlé plus haut, de l'alternance de pierre et de briques, soit de montants de pierre. L'arc surbaissé est fréquent, mais le linteau s'impose dans les constructions plus classiques inspirées par le célèbre traité sur l'*Architecture française* de J.-F. Blondel et pour les façades de style Louis XVI. Il n'est pas possible, dans le cadre limité de ce chapitre, de citer même les œuvres les plus exemplaires et d'en sérier les diverses tendances. Ne fût-ce que pour Mons, on pourrait longuement disserter sur les particularités des œuvres des trois architectes en renom que sont C.-J. de Bettignies, N. de Brissy et Ch.-E.-H. Fonson.

Le XVIII[e] siècle marque aussi l'essor de l'architecture monastique. Les abbayes ont accumulé des biens acquis pendant des siècles grâce aux dîmes et à une main-d'œuvre gratuite, celle des moines, ou peu rémunérée, celle des paysans. La difficulté de nouveaux investissements ailleurs que dans la construction, l'esprit seigneurial des abbés, ainsi que le discrédit dans lequel sont tombés les styles médiévaux, poussent les communautés au renouvellement du capital immobilier. Cela nous vaut l'ensemble, malheureusement incendié, de l'abbaye de Saint-Denis-en-Broqueroie à Obourg, la cour d'honneur de Bonne-Espérance construite sans doute par N. de Brissy, l'important quartier abbatial d'Aulne dont il ne reste que des ruines, celui de Saint-Martin à Tournai (aujourd'hui hôtel de ville) construit en 1763 par L.-B. Dewez. Ce même architecte reconstruisit dans un classicisme austère l'abbatiale de Bonne-Espérance (1770-1776) où la nef est portée sur une puissante colonnade à entablement. À Mons, C.-J. de Bettignies construit la chapelle de l'ancien couvent des Visitandines (1715-1718) — aujourd'hui dépôt des Archives de l'État —; la pierre de son somptueux décor intérieur a malheureusement été calcinée dans l'incendie consécutif au bombardement de 1940. Il ne faudrait pas omettre deux façades, riches frontispices placés au front de deux sobres abbatiales cisterciennes du XVIII[e] siècle: celle d'Aulne (milieu du XVIII[e] siècle), d'une incomparable harmonie, et celle de Cambron (1777) où triomphe le vocabulaire du style Louis XVI.
Parmi les églises paroissiales, l'attention peut être retenue par Saint-Pierre de Leuze (ancienne collégiale), construite de 1742 à 1745 par un architecte capucin, le P. Abraham; Saint-Sulpice de Jumet (1753 et suivantes); Saint-Christophe de Charleroi, dont subsistent, du XVIII[e] siècle, la façade, trois travées de nef et le chœur (1722-1778); les intérieurs de Sainte-Marguerite (1760) et de Saint-Jean (1780) à Tournai. L'église Sainte-Élisabeth à Mons, incendiée en 1714 est aussitôt après reconstruite en style classique par C.-J. de Bettignies qui maintient partiellement la structure gothique de l'édifice précédent; il couronne la façade d'un élégant campanile.

Que ne devrait-on citer encore? L'inventaire du *Patrimoine monumental*, en cours de publication, par ses descriptions précises et par son abondante illustration, atteste l'extraordinaire richesse de nos villes wallonnes dans le domaine de l'architecture tant civile et privée que religieuse au XVIII[e] siècle. Les styles classiques français y sont interprétés de façons diverses selon les régions et même les villes; mais Tournai, Ath et Mons demeurent plus ou moins unies dans une esthétique qu'on pourrait placer sous l'étiquette 'tornaco-hennuyère'.

Simon BRIGODE

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

P. PARENT, *L'architecture dans les Pays-Bas méridionaux aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles*, Lille, 1926; J.-H. PLANTENGA, *L'architecture religieuse dans l'ancien duché de Brabant*, La Haye, 1926 (sur l'architecture des Jésuites à Tournai, pp. 75-78; sur Cobergher à Ath, pp. 20-21); S. BRIGODE, *Courants architecturaux et monuments du Hainaut*, dans les *Annales du Cercle archéologique d'Enghien*, t. XIV, 1965, pp. 165-214; G. LEMEUNIER, *L'art baroque et classique en Wallonie*, Nalinnes, 1971; J. VAN ACKERE, *Belgique baroque et classique*, Bruxelles, 1972 (peu de chose sur le Hainaut); J. DE GHELLINCK, *Les châteaux de Belgique*, Bruxelles, 1975; E. POUMON, *Châteaux du Hainaut*, Bruxelles, 1948.

P. ROLLAND, *Louis XIV et Tournai*, Bruxelles, 1944; IDEM, *Tournai tel qu'il fut*, Bruxelles, 1947; IDEM, *Intérieurs tournaisiens*, Bruxelles.

P. FAIDER et H. DELANNEY, *Mons*, Mons, 1928; C. PIERARD, *La grand-place de Mons. Étude architecturale*, dans le *Bulletin de la Commission royale des Monuments et des Sites*, t. III, 1973; IDEM, *L'architecture civile à Mons (XIVe-XIXe siècles)*, Gembloux, 1974. S. BRIGODE, *L'architecture des XVIIe et XVIIIe siècles à Charleroi*, dans *CaroLoregIVM VaLDe ConCeLebratVr*, Charleroi, 1966, pp. 247-256.

Y. DELANNOY, *Enghien*, Mons, 1964.

L. DELTENRE, *Les monuments religieux de Thuin et leur mobilier*, dans les *Documents et Rapports de la Société royale d'Archéologie de Charleroi*, t. LIII, 1967-1968, pp. 1-423.

Consulter aussi: *Le patrimoine monumental de la Belgique*, t. IV, *Hainaut, Mons*, Liège, 1975 et t. VI, *Hainaut, Tournai*, Liège, 1977.

Le sculpteur Jean Del Cour et son 'École'



LE NOM DE L'ARTISTE, SON ORIGINE, L'ÉPOQUE DE SA PRODUCTION

Au Panthéon des artistes du pays wallon, Jean Del Cour a droit à une place d'honneur. Sa réputation n'est pas ce qu'elle devrait être, si ce n'est à Liège, sa ville d'adoption. Là, elle a grandi spectaculairement, et de son vivant déjà. Au jugement du peintre et généalogiste Louis Abry, qui a côtoyé Del Cour, il a éclipsé ses prédécesseurs, il 'les a surpassés de beaucoup, et tout ce qu'on voit aujourd'hui de beau vient de lui... de ceux qui l'ont voulu suivre, personne n'y a encore pu arriver'. Trente ans après sa mort, le 'célèbre Del Cour, qui a fait autant de chefs-d'œuvre qu'il a donné de coups de ciseau', pour citer l'auteur des *Délices du Pays de Liège*, est toujours aussi admiré. En 1779 et 1780, les trois fontaines recréées par ses soins sont gravées par Henri-Joseph Godin, avec les plus élogieux commentaires. L'époque révolutionnaire, tout en mettant son œuvre à mal, continue à chanter ses louanges. Avec une certaine réticence, cependant. 'Cet homme de génie... ses compositions sont d'un grand goût, ses contours élégants, mais les plis de ses draperies, quoique grands et bien jetés, étoient quelquefois assez maniérés', écrit le chanoine Hamal, amateur d'art sincère et zélé, qui rassemble sur lui force renseignements d'inégale valeur. Et le peintre Léonard Defrance y va d'un jugement bizarre-

LES TROIS GRÂCES PAR JEAN DEL COUR. *Marbre blanc, vers 1697. L'artiste a composé ce groupe charmant lorsqu'il réédifia le Perron de Liège qu'un coup de vent malheureux avait culbuté en 1693. Les siècles ont inexorablement érodé les formes aimables de ces jeunes femmes. Une copie du sculpteur liégeois Paul Renotte a remplacé, en 1962, l'œuvre originale désormais conservée à l'Hôtel de Ville de Liège, salle des Pas Perdus (Photo Francis Niffle, Liège).*

ment motivé, d'une sévérité peu inattendue, au fond, en un temps où la gloire du Bernin était sapée par celle de Canova et de Thorvaldsen: 'généralement, dans ses ouvrages, Delcour manque de poétique, ce n'est qu'un ouvrier qui a de la mémoire et qui répète bien ce qu'il a copié de beau'...
Vient alors le Romantisme, avec son culte du moyen âge, sa haine de la 'prétendue Renaissance'; allergique à l'art de Del Cour, il ne lui ménage pas les avanies. Cette attitude est encore, à peu de chose près, celle du peintre-archéologue Jules Helbig, promoteur de l'histoire de l'art au Pays de Liège; elle a des séquelles jusqu'aujourd'hui. Vers le début de notre siècle, avec le déclin du mouvement néo-gothique, l'étoile de l'artiste se remet à briller. Un thuriféraire convaincu se lève, l'abbé Moret. Puis un chercheur armé de plus de sens critique prend la relève: René Lesuisse. Ses recherches, longues et passionnées, aboutissent à un livre sans doute discutable à divers égards, mais indispensable pour qui voue à Jean Del Cour un intérêt soutenu. L'auteur a écarté de son catalogue une quantité d'œuvres attribuées à la légère par une sorte de concentration épique, et ce n'est pas son moindre mérite. Il a senti le besoin de projeter une suffisante clarté sur l'école liégeoise de sculpture au XVIIe et au XVIIIe siècle; malheureusement, il est mort avant d'avoir pu mener à bien cette tâche, d'une redoutable ampleur.

LA VIE ET L'ŒUVRE

Jean Del Cour a reçu le baptême le 13 août 1631. Il est né en pays wallon, à Hamoir, en ce temps-là au comté de Logne, aujourd'hui aux confins de la province de Liège. Son père, *scrinier* (menuisier) de son état, jouissait d'une assez large aisance; on peut en juger rien que d'après sa pierre tombale, incorporée au dallage de l'église romane de Xhignesse, siège de la paroisse dont dépendait Hamoir à l'époque. Del Cour devait rester très attaché à son village natal. À sa mort, il avait dans la maison familiale un atelier en pleine activité, puisqu'un inventaire dressé peu après y relève non seulement force 'bois de tillieux' et des morceaux de marbre blanc et de 'jaspe' (marbre veiné), mais encore 'une quantité de moulles de terre' et 'd'ouvrages qui ne sont pas achevés'.
Il se forma dans l'atelier d'un disciple du célèbre François du Quesnoy: Robert Henrard, connu aussi sous le nom de 'frère chartreux', natif de Dinant et installé à Liège. Ensuite, il prit le chemin de Rome, selon l'usage alors suivi par tant de jeunes artistes. Le séjour qu'il fit là, assurément décisif pour le mûrissement de son talent, reste entouré d'une désespérante obscurité. Aussi d'imaginatifs biographes ont-ils composé une version selon leur cœur: le jeune sculpteur aurait bientôt attiré l'attention de l'illustre Lorenzo Bernini, alias le Bernin, puis sa particulière affection. En réalité, s'il est entré dans son orbe, c'est vraisemblablement tout au plus comme satellite d'un de ses satellites. Mais il a de toute évidence connu, admiré, scruté ses œuvres. Est-il vraiment allé le saluer à Paris quand le *Cavaliere* s'y est rendu, en 1665? A-t-il réellement refusé de le suivre à Rome? Y est-il jamais retourné pour se perfectionner dans son art? A-t-il fait litière d'une proposition singulièrement flatteuse de Vauban, qui lui offrait de sculpter une statue du Roi-Soleil? Les critiques adonnés au culte de la vérité, même sans charme, sont contraints à tout le moins d'hésiter.
Del Cour sort brusquement de l'ombre, et avec éclat, en 1663: le 24 juillet est érigé à Liège, sur le pont des Arches, un christ en bronze grandeur nature coulé par le fondeur dinantais Perpète Wespin d'après un modèle de lui, commandé par la Cité. Aujourd'hui conservée en la cathédrale de Liège, l'œuvre est de grande qualité.
Quatre ans plus tard, nouvelle commande du même genre: elle porte cette fois sur les bronzes de la fontaine de Saint-Jean-Baptiste, en Hors-Château. Le sculpteur y est moins heureux: le Précurseur, bizarrement assis sur un amoncellement de pierres, 'a plutôt la constitution d'un jeune portefaix' — Defrance *dixit*



FRANÇOIS WALSCHARTZ. L'ADORATION DES BERGERS. *Toile.*
Liège, Collection Albert van Zuylen (Photo Musée de l'Art wallon, Liège).



MONUMENT FUNÉRAIRE D'EUGÈNE-ALBERT D'ALLAMONT, ÉVÊQUE DE GAND, MORT EN 1673, PAR JEAN DEL COUR. *Marbre blanc, marbre noir et bronze doré. Gand, cathédrale Saint-Bavon (Photo A.C.L.).*

— et le bas-relief du *Baptême du Christ* ornant la porte est mal venu.
En 1667 encore, le 2 novembre, Jean Del Cour signe un important contrat par devant notaire: il s'engage à ériger dans le chœur de la cathédrale Saint-Bavon le monument funéraire du neuvième évêque de Gand, Eugène-Albert d'Allamont, neveu d'un chanoine de Saint-Lambert et son coadjuteur depuis 1652. C'est chose faite en 1672, avec deux ans de retard, et l'évêque 'marque son contentement'. De fait, la réussite est grande. L'écueil du pathos est évité, et non sans mérite, car il s'agissait de mettre en scène, selon le goût du temps, un dialogue entre le prélat et la Mort, représentée par un squelette de bronze, entre la Vierge portant l'Enfant et l'archange saint Michel armé d'un glaive flamboyant. Del Cour a fait là œuvre d'architecte autant que de sculpteur, ou peu s'en faut. Et aussi ouvrage d'entrepreneur, de maçon, dans la langue du temps. Le 2 janvier 1668, il a été reçu au *bon métier* des maçons de la cité de Liège, gratis, par ordre des bourgmestres, *à raison des bons debvoirs et services rendus au pont des Arches et quay St Léonard*, formule qui laisse notre curiosité inassouvie.

L'année suivante, il signe le *Mémorial* de la confrérie du Saint-Sacrement en l'église de Spa. Il l'a taillé dans le bois après en avoir modelé dans la terre plastique une ébauche heureusement parvenue jusqu'à nous, où brûle encore le feu de l'inspiration. Ceci peut se dire de la plupart de ses *bozzetti*, conservés en nombre appréciable.

À partir de 1672, son principal sujet de préoccupation, c'est l'autel du *Saint Sacrement de Miracle*, qu'il érigera en l'église abbatiale d'Herckenrode entre 1675 et 1681, à s'en reporter aux deux millésimes qu'on y lit. Que de soucis pour faire venir d'Amsterdam le marbre blanc de Carrare, alors que les armées de Louis XIV battent la campagne! Mais rien n'en transparaît dans l'œuvre majestueuse offerte aujourd'hui, à peu près intacte, à notre admiration en l'église Notre-Dame de Hasselt, où elle a été transférée après la Révolution. Admirée, elle l'a été tout de suite, et durablement, à en juger d'après la descendan-

ce artistique qu'elle a engendrée: autels, statues, pièces d'orfèvrerie...
Sans craindre de mener de front deux entreprises de pareille envergure, Del Cour signe, le 14 août 1677, un contrat pour l'érection du jubé de marbre dont Louis de Rossius de Liboy, prévôt de Saint-Pierre de Liège, avait résolu de doter sa collégiale. Le prévôt commande le même jour pour sa demeure une cheminée de marbre. Le jubé, qui n'était pas encore tout à fait achevé en 1681 et que les contemporains saluaient comme un chef-d'œuvre, allait être démoli en 1752. Au terme de vicissitudes diverses, deux des bas-reliefs qu'il en reste ont trouvé asile en la cathédrale de Liège, deux autres dans l'église paroissiale de Hoeselt (Limbourg belge).

La mode était aux austères contrastes entre le marbre blanc, qu'il fallait faire venir à grands frais d'Italie, et le marbre noir, qu'on extrayait de plusieurs carrières du pays wallon, spécialement à Denée, près de Dinant, et à Theux. Le sculpteur fut bien avisé de prendre en location, le 5 octobre 1677, une carrière de marbre noir sise à Theux, qu'il exploita jusqu'à sa mort.
Sa débordante activité ne pouvait manquer de faire des jaloux. Les règlements du *bon métier* des charpentiers ne permettaient pas d'avoir plus de quatre collaborateurs: trois *serviteurs* (ouvriers) et un apprenti. Accusé de ne pas les respecter, Del Cour se vit probablement entraîné dans un procès tout truffé de chicane.
En 1682, il sculpte un *Saint Jacques le Majeur* plus grand que nature, en bois de tilleul, pour l'abbatiale bénédictine de Saint-Jacques, à Liège; en moins de dix années, il va créer là, statue après statue, un triomphal ensemble, qui compte deux de ses chefs-d'œuvre, le *Saint Jacques le Mineur* et l'*Immaculée Conception*, qui a beaucoup souffert pendant la 'croisade' néo-gothique, et qui vient de retrouver en grande partie sa splendeur première.
Quant au petit monument funéraire érigé en 1685 dans la collégiale de Huy à la mémoire du chanoine Étienne de Rossius de Liboy et à la *Sainte Barbe* sculptée pour l'église Sainte-Catherine, à Liège, en 1687, la trace s'en perd à l'époque révolutionnaire.
La cheminée en marbre destinée à la chambre du prince-évêque Maximilien-Henri de Bavière au palais de Liège et payée à Del Cour en 1688 a disparu aussi, sans doute au cours des transformations exécutées vers le milieu du siècle suivant. Elle ressemblait vraisemblablement à celle de l'ancienne chancellerie du Conseil privé, encore conservée, mais fort remaniée; la devise de Maximilien-Henri s'y étalait.

SAINT JACQUES LE MINEUR PAR JEAN DEL COUR. *Tilleul peint pour donner l'illusion du marbre blanc, 1691. Liège, église Saint-Jacques (Photo Francis Niffle, Liège).*



CHRIST AU TOMBEAU PAR JEAN DEL COUR. *Marbre blanc légèrement veiné de gris, 1696. Détail. Liège, cathédrale Saint-Paul (Photo Francis Niffle, Liège).*



LA VIERGE DE LA FONTAINE DE VINÂVE-D'ÎLE, À LIÈGE, PAR JEAN DEL COUR. *Bronze, 1696 (Photo A.C.L.).*

1696 sera pour notre sculpteur une année faste. Il érige dans l'église des Sépulchrines dite des Bons-Enfants, à Liège, le monument funéraire de Walthère de Liverlo et de Marie d'Ogier. Le *Christ au tombeau* en marbre blanc transféré à la cathédrale Saint-Paul en est la seule partie parvenue jusqu'à nous; dans le concert de louanges dont il est l'objet, une fausse note agressive : ce christ 'est admiré, il est vrai, mais c'est du médiocre connaisseur, ou de l'ignorant qui a du respect pour le sujet et de l'admiration pour la matière rare en ce pays, c'est d'un ignorant qui ne voit pas que les bras sont trop forts pour les jambes', professe Léonard Defrance, aveugle à la beauté de ce gisant superbe, exprimant avec une rare éloquence la précarité du triomphe de la mort.

La même année, Del Cour embellit derechef une fontaine liégeoise, celle de Vinâve-d'Île, cette fois. Il la couronne d'une *Vierge à*

l'Enfant qui est la plus populaire de ses œuvres. S'il revenait sur terre, il aurait peine à la reconnaître: l'édifice a été déplacé et modifié, et les bronzes, jadis dorés, sont tristement noirâtres.
La même année encore, il entreprend une opération analogue, qui sera bien autrement longue et porteuse de soucis: la 'réparation' de la grande fontaine du Marché de Liège, alias fontaine du Perron, alias fontaine des Trois Grâces, selon ce que l'on veut souligner. Il avait été payé pour des études préliminaires dès 1667, peut-être même dès 1666. La tempête qui avait endommagé le monument le 9 janvier 1693 avait donné une urgence nouvelle au projet. Celui-ci se modifia en cours d'exécution de si confuse façon que des contestations surgirent; il n'était pas encore mené à bon terme en juin 1704. Ayant subi des transformations dès 1719 et surtout en 1848, le monument 'n'est plus que l'ombre de ce qu'avait réalisé' Del Cour.
Ce dernier signe encore un contrat par devant notaire, le 13 septembre 1704, pour la décoration de la chapelle du Saint-Sacrement en la collégiale Saint-Martin, à Liège. Et cette fois encore, son œuvre a été dénaturée. Sans qu'elle ait souffert des intempéries, comme dans le cas des fontaines; mais bien de ce vandalisme chronique qui gâte tout sous couleur de 'faire mieux'...

Jean Del Cour est mort dans la nuit du 3 au 4 avril 1707, en la maison du Saint-Esprit, rue Sœurs-de-Hasque, au bord d'un bras de la Meuse, où il s'était installé en 1667. Il a été inhumé dans l'église de sa paroisse, Saint-Martin-en-Île. L'église a été démolie en 1798. La maison a disparu avec une grande partie de la rue, et le bras d'eau a été comblé. Plus rien ne rappelle le Maître sur les lieux où il a œuvré et où il a été mis en terre, aujourd'hui plantés de buildings et envahis par le fourmillement urbain. Un monument lui a été érigé à deux pas de là, place Saint-Paul, en 1911; non dénué d'allure, il mentionne par contre une date de naissance controuvée.
Notre sculpteur avait fait un testament le 5 septembre 1695, puis un second le 25 octobre 1702, fondant une chapelle à Hamoir et disposant de la majeure partie de ses biens en faveur de sa filleule Catherine Verlaine, faute de parents plus proches; il était resté célibataire, ce qui était à l'époque fort peu commun.
Son frère cadet Jean-Gilles était passé de vie à trépas en 1695 déjà. Peintre de son art, il a fait de son aîné en 1685 un attachant portrait, aujourd'hui conservé au Musée de l'Art wallon.

L'ART DE JEAN DEL COUR ET SON INFLUENCE

L'œuvre de Jean Del Cour n'a été épargnée ni par le temps, ni surtout par les hommes: déplacements, altérations, mutilations, réfections maladroites, destructions, il a tout subi. Quelle séduction il garde pourtant! Sa qualité maîtresse, c'est la noblesse. Dans l'inspiration, d'abord: jamais de vulgarité ni de petitesse, un alliage heureux de passion et de retenue. Dans les formes, ensuite: jamais de déséquilibre, de gesticulation, d'outrances anatomiques, de grimaces. Les visages sont 'à l'antique', presque inexpressifs. Celui de M[gr] d'Allamont manque d'accent. L'auteur d'un tel portrait peut-il vraiment être aussi celui du buste plein d'allure du chancelier Lambert de Liverlo (Musée Curtius à Liège)? Les raisons d'en douter ne manquent pas. Ce en quoi Del Cour excelle peut-être le plus, c'est l'art du drapé: il a chez lui quelque chose d'aérien, de chatoyant, de frémissant; les étoffes ne sont jamais pesantes, même dans les manteaux les plus amples; les longs plis continués sont rares, les arêtes nettes aussi. Les compositions architecturales, quant à elles, visent à l'harmonie bien plus qu'à l'ostentation. Au total, un baroque fortement tempéré de classicisme. Quoi de plus naturel, en somme, de la part du fils d'un terroir que la géographie et l'histoire ne vouent certes pas aux aspirations surhumaines, et d'un sculpteur dont la formation première devait beaucoup à François du Quesnoy, admirateur pondéré de l'Antique?

SAINT SÉBASTIEN PAR GUILLAUME EVRARD. *Statue d'un autel fait pour une des chapelles de l'abbatiale de Saint-Hubert-en-Ardenne. Bois peint pour donner l'illusion du marbre blanc. Awenne, église Saint-Sébastien (Photo A.C.L.).*

Son art n'est pas exempt de faiblesses, surtout dans les bas-reliefs. La pose ou l'anatomie manquent parfois de sûreté. Les dernières productions paraissent trahir la fatigue de l'œil et de la main.

Les qualités sont moindres et les défauts plus graves dans les innombrables œuvres étiquetées 'école de Del Cour'. Au Pays de Liège, l'expression, concurrençant abusivement le terme *baroque*, se voit appliquée à maintes sculptures qui n'offrent guère qu'une ressemblance superficielle avec celles du Maître de Hamoir. Celui-ci n'a jamais eu d'école. Si l'on en croit Hamal, il n'a même eu qu'un seul élève, Jean Hans (1670-1742). Comment un artiste si réputé, dont l'atelier devait normalement attirer les jeunes talents, comment un homme si entouré de collaborateurs, jusqu'à prêter le flanc aux critiques de la corporation, a-t-il pu rester presque sans disciple?

Lorsqu'en 1686 la fonction enviée de sculpteur de la cathédrale Saint-Lambert devient vacante par suite du décès de Guillaume Cocquelé, les chanoines tréfonciers décident, curieusement, qu'elle le restera. Trois ans plus tard, ils la confèrent au beau-fils du défunt, Arnold de Hontoir (1650-1709). Celui-ci apparaît comme le rival de Jean Del Cour, un rival souvent heureux. Il s'assure la commande du monument funéraire du prince-évêque Jean-Louis d'Elderen (†1693) et la clientèle des frères de Surlet, mécènes fastueux. Il s'entoure de collaborateurs actifs, tels Cornélis Van der Veken, dit Van der Werck (vers 1657-1740), Robert Verburg (vers 1654-1720) et Renier Panhay de Rendeux (1684-1744). 'Arnould Homptoir, écrit Louis Abry, a eu de la vogue et du bonheur plus que tous autres; j'en prends à témoin tous ceux qui l'ont connu pour avoir été infatué d'une science qu'il ne possédoit pas'. Pour autant qu'on puisse en juger, car son œuvre est en grande partie perdu et n'a pas encore été attentivement étudié, Hontoir est, de fait, inférieur à Del Cour: il manque de naturel; il verse dans la surcharge et le maniérisme.

Rendeux a été le maître de Simon Cognoul (1692-1744), qui s'est fait un nom comme auteur de bas-reliefs traités en virtuose, tout comme son propre élève Antoine-Marie Mélotte (1722-1795). Rendeux et Cognoul ont formé GUILLAUME EVRARD (1709-1793), considéré aujourd'hui comme le seul qui puisse supporter la comparaison avec Del Cour. Il est plus que lui soucieux d'élégance et d'expressivité. Diverses œuvres conservées à Liège permettent d'en juger, et spécialement le *Saint Norbert* de l'église du Grand Séminaire, le *Saint Grégoire* et le *Saint Jean Népomucène* de la collégiale Saint-Denis, le *Christ à la Colonne* et la *Vierge de Douleurs* de la collégiale Sainte-Croix; d'autres encore, et non des moindres, ornent l'église de Spa et la basilique de Saint-Hubert. Des monuments funéraires qu'il a sculptés à la mémoire de trois princes-évêques, on ne garde pas grand-chose, par contre: les vandales de jadis et de naguère se sont relayés pour les mettre à mal.

Beaucoup de noms seraient encore à citer s'il fallait évoquer toute 'l'école de Del Cour', ou pour mieux dire l'ensemble de l'école liégeoise de sculpture du dernier tiers du XVIIe siècle et du XVIIIe tout entier. Beaucoup d'études restent à faire avant qu'elle soit appréciée à sa juste valeur.

Pierre COLMAN

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Depuis la parution de l'ouvrage de R. LESUISSE, *Le sculpteur Jean Del Cour*, Nivelles, 1953, la bibliographie du sujet s'est remarquablement allongée: *Exposition Jean Del Cour*, Hamoir, 1958; J. PHILIPPE, *Sculpteurs et ornemanistes de l'ancien Pays de Liège*, Liège, 1958, pp. 9-33; L.-E. HALKIN, *Jean Del Cour et la confrérie de Lorette*, dans *Leodium*, t. XLVII, 1960, pp. 23-24. — R. LESUISSE, *Jean Del Cour d'après ses archives*, dans *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du diocèse de Liège*, t. XLIV, 1964, pp. 1-50; R. LESUISSE, *Jean Del Cour à Rome*, dans *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du diocèse de Liège*, t. XLV, 1965, pp. 59-78; S. COLLON-GEVAERT, *Le Christ mort de Jean Del Cour*, dans *Chronique archéologique du pays de Liège*, t. LVII, 1966, pp. 3-20; B. LHOIST-COLMAN, *Jean Del Cour dans les archives liégeoises*, dans *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du diocèse de Liège*, t. XLVIII, 1968, pp. 23-37; P. COLMAN, *Deux médaillons de Jean Del Cour, leurs affectations successives et leurs répliques*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, t. XV, 1975, pp. 79-85; *Exposition Le Siècle de Louis XIV au Pays de Liège*, Liège, 1975, pp. 25-40; B. LHOIST-COLMAN, *Un document inédit reflétant le 'Livre de raison' du sculpteur Jean Del Cour de 1675 à 1707*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. LXXXVII, 1975, pp. 187-224.

La collection *Wallonie, Art et Histoire* comptera bientôt une monographie sur Del Cour; elle en a déjà une sur Guillaume Evrard, écrite par Charles SERESSIA et publiée en 1973. Trois catalogues d'exposition situent Del Cour parmi ses pairs: *Le siècle de Rubens*, Bruxelles, 1965, *Europäische Barockplastik am Niederrhein. Grupello und seine Zeit*, Düsseldorf, 1971, et *La sculpture au siècle de Rubens dans les anciens Pays-Bas et la principauté de Liège*, Bruxelles, 1977.



Les principaux peintres liégeois du XVIIe siècle

Le XVIIe siècle, à Liège, fut fécond en peintres de talent.
Les meilleurs peintres de la première génération sont Gérard Douffet et François Walschartz. Douffet est celui qui exerça le plus d'influence sur l'école liégeoise de peinture car il eut comme disciple Bertholet Flémalle, le principal représentant de la deuxième génération à laquelle appartiennent également Walthère Damery et Gérard Goswin. Bertholet Flémalle forma trois disciples qui constituent la troisième génération: Jean-Guillaume Carlier, Gérard de Lairesse, Englebert Fisen.

LA PREMIÈRE GÉNÉRATION

Gérard Douffet (Liège 1594-1661/65). Douffet, après un apprentissage chez deux peintres peu renommés, l'un de Liège, l'autre de Dinant, devint pendant deux ans l'élève de Rubens à Anvers avant de séjourner sept ans en Italie où il admira surtout les œuvres de Caravage et de ses disciples, lesquels déterminèrent son style. Cette influence est très visible dans trois grandes toiles exécutées pour des églises liégeoises, mais qui sont aujourd'hui conservées en Allemagne, à la Pinacothèque de Munich et au château de Schleissheim. Il s'agit de l'*Invention de la sainte Croix*, de la *Visite du pape Nicolas II au tombeau de saint François d'Assise* et du *Christ apparaissant à saint Jacques le Majeur*; le caravagisme romano-napolitain s'y affirme par un puissant clair-obscur et par le

GÉRARD DE LAIRESSE. ALLÉGORIE DE LA GUERRE. *Grisaille. Toile 2,31 × 1,25. Trois autres grisailles formant un ensemble avec celle-ci ont été achetées par le Musée d'Orléans en 1975. Elles constituent le troisième grand groupe connu des grisailles décoratives de Lairesse. Voir la substantielle notice du Catalogue (n° 26) rédigée par Jacques Vilain. On comprend pourquoi cette composition a eu l'honneur de décorer la couverture du Catalogue de la grande Exposition tenue à Paris au Musée du Louvre, Pavillon de Flore, de décembre 1976 à mars 1977: 'la présente composition vaut spécialement par son allant héroïque, son souffle inspiré qui appellent irrésistiblement à la mémoire la fameuse* Marseillaise *de Rude. Orléans, Musée des Beaux-Arts (Photo Francis Niffle, Liège, d'après la couverture du Catalogue des* Nouvelles acquisitions du Musée d'Orléans).

GÉRARD DOUFFET. SAINT BENOIT. *Milieu du XVIIe siècle. Fusin. Collection H. Hamal. Liège, Cabinet des Estampes (Photo Cabinet des Estampes).*



réalisme de certains types humains. De ces trois œuvres, la meilleure est la troisième, où les figures ont une ampleur impressionnante; le coloris exalte la sonorité des rouges, des verts, sur la dominante d'un brun chaud.
Parmi les tableaux conservés de Douffet on citera, en outre, la *Descente de Croix* (Cornelimünster, église de l'ancienne abbaye), une *Adoration des Bergers* (Rijkhoven, chapelle de la commanderie de l'Ordre teutonique), *Saint Roch implorant la Vierge pour les pestiférés* (Liège, église Sainte-Véronique), et, surtout, *Les quatre Docteurs de l'Église latine* (Herve, église Notre-Dame et Saint-Jean-Baptiste). Douffet fut également un excellent portraitiste, comme en témoignent trois portraits d'hommes conservés à Munich et l'effigie de Ferdinand de Bavière, prince-évêque de Liège, du Musée de Düsseldorf.

François Walschartz (Liège 1595-1665/75). Fils d'un orfèvre originaire d'Anvers venu se fixer à Liège, cet artiste alla parfaire également son apprentissage à Anvers. Walschartz y subit fortement l'influence du style de Rubens, comme en témoignent les deux premières œuvres qu'il exécuta pour l'église Saint-Antoine de Liège: *L'Adoration des Bergers* et *L'Adoration des Mages*. Mais le séjour qu'il effectua ensuite en Italie modifia son style: il devint également un adepte du caravagisme et un admirateur des œuvres de Carlo Saraceni et Antiveduto Grammatica. Peu de tableaux de Walschartz sont conservés. Les meilleurs sont deux versions assez semblables de l'*Adoration des Bergers*, l'une exécutée pour l'autel principal de l'église de Foy-Notre-Dame, près de Dinant; l'autre conservée dans la collection Albert van Zuylen à Liège.
Dans ces deux *Adorations des Bergers*, tous les personnages — même la Vierge — sont des gens d'humble condition; leurs attitudes et leurs expressions, qui traduisent les sentiments d'admiration et de vénération pour l'enfant Jésus, sont d'une spontanéité, d'une sincérité humaine dignes d'éloges. Elles illustrent à merveille l'esprit de nos *Noëls* wallons.
La *Sainte Famille* (Malmedy, église des Capucins) va plus loin encore dans le sens du réalisme.



FRANÇOIS WALSCHARTZ. LA SAINTE FAMILLE. *Toile signée. 1,94 × 1,10. Malmedy, église des Capucins (Photo Musée de l'Art wallon, Liège).*

LA DEUXIÈME GÉNÉRATION

Gérard Goswin (Liège 1613-1685). Spécialiste de la peinture de fleurs et de fruits, il séjourna de longues années à Paris. La faveur dont il y jouissait est attestée par le fait qu'il fut nommé professeur à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture en 1659 et qu'il devint 'peintre ordinaire du Roi'. Selon son biographe Louis Abry, il aurait été également professeur de dessin du dauphin qui, plus tard, devait devenir Louis XIV.
Une œuvre importante qui permet de juger le talent de Goswin est un curieux tableau qu'il a fait en collaboration avec Gérard Douffet et Bertholet Flémalle. Le portrait de ce dernier, à gauche, est peint par Douffet; les portraits de

GÉRARD GOSWIN, BUSTE DE FAUNE DANS UNE GROTTE ENTOURÉ D'UNE GUIRLANDE DE FLEURS. *Toile. 1,14 × 1,48. Liège, Musée de l'Art wallon (Photo Robyns, Liège).*



BERTHOLET FLÉMALLE, SAINTE ANNE ET LA VIERGE. *Toile. 1,45 × 1,85. Madrid, Musée du Prado (Photo du Laboratorio fotografico, Madrid).*



Douffet, à droite, et de sa femme, au centre, sont peints par Flémalle, tandis que Goswin a exécuté le bouquet de roses que tient la femme de Douffet ainsi que la guirlande de fleurs que soulève Flémalle.
Une autre œuvre où s'affirment les qualités décoratives, le sens de l'observation et les dons de coloriste de Goswin a pour sujet un *Buste de faune dans une grotte, entouré d'une guirlande de fleurs* (Liège, Musée de l'Art wallon). Le style de Goswin s'y révèle proche de celui du peintre français J.-B. Monnoyer.

Bertholet Flémalle (Liège 1614-1675) est le disciple le plus important de Douffet à la fois comme artiste et comme chef d'école. Bertholet effectua le voyage d'Italie où il séjourna longtemps et s'arrêta à Paris au cours de son voyage de retour; sa manière y fut appréciée et il obtint la protection du chancelier Séguier. Flémalle est le plus français des peintres liégeois par le style; plusieurs de ses œuvres évoquent Poussin, Le Sueur, Le Brun. C'est en 1670 que, comme Goswin, il fut nommé professeur à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture. Bertholet Flémalle regagna cependant sa ville natale: c'est là que se déroula la majorité de sa carrière.
Il y bénéficia de nombreuses commandes; le témoignage de sa fécondité et de la faveur dont il jouissait est confirmé par le nombre impressionnant de grands tableaux de maîtres-autels qui lui furent commandés. Malheureusement, la plupart sont détruits ou ont disparu.
La majorité des œuvres conservées de Flémalle témoignent d'un souci de noblesse et de pureté des formes; il excellait également dans la représentation des anges. Ces caractéristiques apparaissent notamment dans l'*Invention de la sainte Croix* (Liège, église Sainte-Croix), le *Christ mort, la Vierge et les anges* (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle) et *Saint Bruno en extase* (esquisse au Musée diocésain

Le *Baptême du Christ* est la meilleure œuvre de Carlier; suivant une tendance caractéristique de l'artiste, celui-ci a donné le meilleur de lui-même dans la conception d'un groupe de deux acteurs, apparemment accessoires, situés à l'extrême droite du tableau: un personnage de type oriental, vêtu d'une sorte de burnous est assis et se déchausse; il se prépare à entrer dans le Jourdain et tourne le visage vers un second personnage qui se penche vers lui avec un naturel parfait. Ce grand tableau est incontestablement un des chefs-d'œuvre de l'école liégeoise.

La personnalité de l'artiste s'affirmait de plus en plus; Liège allait avoir un peintre vraiment original. Hélas! Carlier devait mourir prématurément à l'âge de trente-sept ans. Les œuvres qu'il nous a léguées, œuvres de jeunesse mais que beaucoup de peintres ayant atteint la maturité pourraient lui envier, ne nous laissent qu'entrevoir et regretter ce que ce bel artiste aurait pu réaliser.

Gérard de Lairesse (Liège 1640–Amsterdam 1711). Cette renommée, qui fut refusée à Carlier, c'est à un autre élève de Flémalle qu'elle devait échoir. Gérard de Lairesse est, en effet, le peintre de l'école liégeoise du XVIIe siècle dont le renom a eu, de son vivant même, le plus de retentissement à l'étranger. De tous ces artistes, il était le plus naturellement doué; aucun d'entre eux ne témoigna de dispositions aussi précoces. Gérard entra dans l'atelier de Flémalle à l'âge de quinze ans et l'influence de ce dernier fut déterminante pour l'orientation de sa personnalité. Bertholet lui communiqua son enthousiasme pour l'Antiquité et la Renaissance. Pas plus que Carlier, cependant, Lairesse ne fit de séjour en Italie. Comme Flémalle, mais plus que lui encore, il affirma dès le début de sa carrière sa prédilection pour le sujet mythologique. Par contre, les tableaux à sujet religieux de Lairesse n'ont pas, en général, l'expression et le caractère des bonnes œuvres de Flémalle. Certes, ils sont très habilement composés et peints avec énormément de facilité, mais, par contre, ils sont souvent d'un sentiment superficiel et théâtral. Manifestement, Gérard de Lairesse n'avait pas l'âme religieuse.

En 1663, à la suite de démêlés particulièrement violents avec un de ses modèles, l'artiste dut s'exiler en Hollande où il se fixa définitivement et produisit la plus grande partie de son œuvre. A Amsterdam, il put

GÉRARD DE LAIRESSE. ACHILLE PARMI LES FILLES DE LYCOMÈDE. *Toile signée G. Lairesse. 1,39 × 1,91. La Haye, Mauritshuis. (Photo A. Dingjan, La Haye).*

GÉRARD DE LAIRESSE, ACHILLE PARMI LES FILLES DE LYCOMÈDE. *Toile. 1,50 × 0,81. Stockholm, Nationalmuseum (Photo Nationalmuseum).*





JEAN-GUILLAUME CARLIER, PORTRAIT DE L'AUTEUR OU AUTOPORTRAIT. *Toile. 34 × 26 cm. Liège, Musée de l'Art wallon (Photo A.C.L.).*



JEAN-GUILLAUME CARLIER, FRAGMENT DU BAPTÊME DU CHRIST. *Toile. Liège, Cathédrale Saint-Paul (Photo Francis Niffle, Liège).*



Au cours de son voyage de retour, il se fixa à Paris pendant un certain temps, comme devait le faire Flémalle quelques années plus tard. C'est là qu'il exécuta, vers 1644, son travail le plus important: la décoration de la coupole de l'église des Carmes déchaussés, rue de Vaugirard.

Dans les nombreuses œuvres dont Damery reçut commande après son retour à Liège, il montra une prédilection particulière pour le thème de la Vierge accompagnée d'un ou de plusieurs anges et remettant un scapulaire à un saint. Parmi les tableaux de ce genre, celui qui nous paraît le mieux correspondre aux goûts personnels de l'artiste est la *Vierge remettant le scapulaire à saint Norbert* (Liège, église du Grand Séminaire). Il témoigne que Walthère Damery a généralement conféré à ce genre de sujet religieux une note de grâce, de charme, d'élégance.

LA TROISIÈME GÉNÉRATION

Jean-Guillaume Carlier (Liège 1638-1675). Élève de Flémalle, Carlier n'entreprit pas le traditionnel voyage en Italie, ce qui explique sa personnalité, d'autant plus qu'il avait comme principe de s'inspirer constamment de la nature. N'ayant pas fait de longues études scolaires, il était moins cultivé que Bertholet Flémalle et Gérard de Lairesse. Certes, son style était parfois prosaïque; par contre, jamais il ne versa dans l'académisme et il surpassa ses collègues en vérité humaine; au surplus, il était le plus doué comme 'peintre' dans le véritable sens du terme. La personnalité de Carlier se révèle particulièrement dans les cinq œuvres suivantes: le *Crucifiement* (Verviers, Musées communaux); le *Baptême du Christ* (Liège, cathédrale Saint-Paul); *Jésus-Christ guérissant un possédé* (Mayence, Mittelrheinisches Landesmuseum); *Saint Joseph adorant l'enfant Jésus* (même musée); *Le Christ appelant à lui les petits enfants* (collection particulière).

Le *Baptême du Christ* est la meilleure œuvre de Carlier; suivant une tendance caractéristique de l'artiste, celui-ci a donné le meilleur de lui-même dans la conception d'un groupe de deux acteurs, apparemment accessoires, situés à l'extrême droite du tableau : un personnage de type oriental, vêtu d'une sorte de burnous est assis et se déchausse; il se prépare à entrer dans le Jourdain et tourne le visage vers un second personnage qui se penche vers lui avec un naturel parfait. Ce grand tableau est incontestablement un des chefs-d'œuvre de l'école liégeoise.
La personnalité de l'artiste s'affirmait de plus en plus; Liège allait avoir un peintre vraiment original. Hélas! Carlier devait mourir prématurément à l'âge de trente-sept ans. Les œuvres qu'il nous a léguées, œuvres de jeunesse mais que beaucoup de peintres ayant atteint la maturité pourraient lui envier, ne nous laissent qu'entrevoir et regretter ce que ce bel artiste aurait pu réaliser.

Gérard de Lairesse (Liège 1640–Amsterdam 1711). Cette renommée, qui fut refusée à Carlier, c'est à un autre élève de Flémalle qu'elle devait échoir. Gérard de Lairesse est, en effet, le peintre de l'école liégeoise du XVIIe siècle dont le renom a eu, de son vivant même, le plus de retentissement à l'étranger. De tous ces artistes, il était le plus naturellement doué; aucun d'entre eux ne témoigna de dispositions aussi précoces. Gérard entra dans l'atelier de Flémalle à l'âge de quinze ans et l'influence de ce dernier fut déterminante pour l'orientation de sa personnalité. Bertholet lui communiqua son enthousiasme pour l'Antiquité et la Renaissance. Pas plus que Carlier, cependant, Lairesse ne fit de séjour en Italie. Comme Flémalle, mais plus que lui encore, il affirma dès le début de sa carrière sa prédilection pour le sujet mythologique. Par contre, les tableaux à sujet religieux de Lairesse n'ont pas, en général, l'expression et le caractère des bonnes œuvres de Flémalle. Certes, ils sont très habilement composés et peints avec énormément de facilité, mais, par contre, ils sont souvent d'un sentiment superficiel et théâtral. Manifestement, Gérard de Lairesse n'avait pas l'âme religieuse.
En 1663, à la suite de démêlés particulièrement violents avec un de ses modèles, l'artiste dut s'exiler en Hollande où il se fixa définitivement et produisit la plus grande partie de son œuvre. A Amsterdam, il put

GÉRARD DE LAIRESSE. ACHILLE PARMI LES FILLES DE LYCOMÈDE. *Toile signée G. Lairesse. 1,39 × 1,91. La Haye, Mauritshuis. (Photo A. Dingjan, La Haye).*

GÉRARD DE LAIRESSE, ACHILLE PARMI LES FILLES DE LYCOMÈDE. *Toile. 1,50 × 0,81. Stockholm, Nationalmuseum (Photo Nationalmuseum).*







GÉRARD DE LAIRESSE. SÉLÉNÉ ET ENDYMION. *Toile, Amsterdam, Rijksmuseum (Photo Rijksmuseum, Amsterdam).*



GÉRARD DE LAIRESSE, LE FESTIN DE CLÉOPÂTRE. *Toile. 0,74 × 0,95. Amsterdam, Rijksmuseum (Photo Rijksmuseum).*



GÉRARD DE LAIRESSE, ENÉE CHEZ DIDON. *Toile. 1,32 × 1,68. Château de Schlessheim (Photo Pinacothèque de Munich).*

s'adonner essentiellement aux genres qu'il préférait: la mythologie, l'histoire, l'allégorie. Dans ce domaine, il avait assimilé une documentation prodigieusement savante sur les caractéristiques du costume et de l'armement comme de l'architecture du passé. Beaucoup d'amateurs d'art en Hollande furent éblouis par son style savant. Il acquit particulièrement une grande réputation comme spécialiste de la peinture décorative.

Il exécuta durant toute sa carrière de nombreuses œuvres de ce genre, ornant les plafonds et les murs d'hôtels de maître, ainsi que de bâtiments officiels. Plusieurs ont été conservées. Ses grisailles font de lui, comme on l'a dit, dans le *Catalogue* tout récent des *Nouvelles Acquisitions du Musée d'Orléans* dont l'Exposition s'est tenue au Musée du Louvre au début de l'année 1977, un 'raffiné praticien, virtuose du trompe-l'œil sculptural en camaïeu'. C'est ainsi qu'on peut le considérer comme 'l'un des initiateurs par excellence de la peinture en grisaille qui triomphera si bien au XVIIIe avec Jacob de Wit et Gheraerds dans les pays nordiques, Sauvage, Boucher et Pierre en France, etc.' (Jacques Foucart). Son *Allégorie de la Guerre*, qui évoque si curieusement la fameuse *Marseillaise* de Rude est caractéristique à cet égard.

Il est incontestable que, dans certaines œuvres, Lairesse, par excès de science, perd contact avec la vie et que ses œuvres s'exposent au reproche d'académisme que l'on a fait parfois à l'artiste. Cependant il nous paraît — et bien d'autres critiques sont maintenant du même avis — que c'est commettre une erreur et une injustice d'étendre ce reproche d'académisme à tout l'œuvre de Lairesse.

Très heureusement, ce doctrinaire oublie les règles, les théories quand il dessine et peint la jeunesse de l'humanité et, spécialement, celle de la femme. Ce sont ces charmantes effigies de femmes qui retiennent surtout notre attention et qui éclipsent les personnages masculins dans des œuvres telles que *Séleucus renonce à Stratonice* (deux versions différentes au Rijksmuseum d'Amsterdam et au Musée de Karlsruhe), *Achille parmi les filles de Lycomède* (trois versions aux Musées de La Haye, Brunswick, Stockholm), *Antoine et Cléopâtre* (Amsterdam, Rijksmuseum).

Et c'est en associant la jeunesse de la femme, de l'homme et des adolescents qu'il a créé un

de ses chefs-d'œuvre: *Énée chez Didon* (château de Schleissheim), où toutes ses qualités se combinent: habileté de la composition, aisance dans la répartition naturelle des groupes à nombreux personnages, sens du décor architectural fastueux, lumière limpide, coloris subtil et raffiné, dominé par des gris et des bleus superbes.

Là est le meilleur Lairesse: celui qui a su conférer à son œuvre ce qui était pour lui l'essentiel, ainsi qu'il l'a déclaré: 'La correction, la beauté et la grâce.'

Englebert Fisen (Liège 1655-1733). Élève de Bertholet d'abord, Fisen fréquenta ensuite en Italie l'atelier de Carlo Maratta. A son retour à Liège en 1679, tous les peintres que nous avons cités étaient morts ou à l'étranger. Aussi les commandes ne manquèrent pas, ainsi qu'en témoigne le répertoire des œuvres exécutées par l'artiste qui mentionne 652 toiles dont 146 portraits.

Une de ses meilleures et de ses premières œuvres, la *Crucifixion*, est conservée actuellement à l'église Saint-Barthélemy de Liège. Tous les personnages, d'un profond accent dramatique, font de ce tableau une des œuvres les plus pathétiques de la peinture liégeoise du siècle. Malheureusement, Fisen ne confirma pas les promesses qu'annonçait ce tableau. Durant un certain temps, il se maintint à un niveau honorable, mais les œuvres de sa deuxième manière témoignent d'un sentimentalisme maniéré et artificiel et se caractérisent par la fadeur du style et la couleur.

LES CARACTÉRISTIQUES GÉNÉRALES DE L'ÉCOLE LIÉGEOISE

Les influences extérieures et leur importance respective. Elles sont au nombre de trois: Rubens et la Flandre, l'Italie, la France.

L'influence de Rubens et de la Flandre d'abord. Si l'on excepte Jacques Nicolaï (1605-1678), né à Dinant (ville de la Principauté de Liège), véritable et excellent disciple de Rubens, dont plusieurs belles œuvres décorent la cathédrale Saint-Aubin de Namur, l'influence de Rubens fut peu sensible sur le groupe des peintres originaires de Liège: Douffet — qui fut son élève pendant deux ans — et Walschartz — qui fit son apprentissage à Anvers — devinrent nettement, à la suite de leur séjour en Italie, des adeptes du caravagisme.

D'un autre côté, il faut souligner que, dans cette école liégeoise, il n'y a pas de peintres de mœurs — le sujet le plus typique de la peinture flamande et hollandaise contemporaine —, pas de peintres de paysans, de cabarets, de scènes de chasse, ni de natures mortes truculentes.

L'influence italienne. Celle-ci est incontestablement plus affirmée. L'Italie, et surtout Rome, ont exercé au XVII[e] siècle une attraction irrésistible sur les artistes des pays catholiques. La peinture italienne contemporaine était partagée entre deux tendances: l'éclectisme des frères Carrache et de leurs disciples d'une part, le naturalisme issu de Caravage d'autre part. Ces deux tendances ont influencé les peintres liégeois: l'éclectisme est visible chez Damery, de Lairesse, Fisen; le caravagisme chez Douffet, Walschartz, Carlier.

L'influence française. Ce qui est plus particulier aux artistes liégeois du siècle — surtout si on les compare aux peintres flamands —, c'est l'attirance qu'exerça sur eux Paris. Plusieurs d'entre eux, après avoir effectué leur stage en Italie, séjournèrent à Paris avant de regagner leur ville natale et y exécutèrent des œuvres importantes (Walthère Damery, Bertholet Flémalle). Certains furent même nommés professeurs à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture (Bertholet Flémalle, Gérard Goswin). L'influence de certains maîtres français tels Poussin, le Sueur, Le Brun est très apparente chez plusieurs d'entre eux, particulièrement Flémalle et de Lairesse. Quant à Goswin, son style de peintre de fleurs évoque celui de J.-B. Monnoyer.

La personnalité de l'école liégeoise. Influencé par la peinture italienne et française, le groupe des peintres liégeois du XVII[e] siècle constitue dans l'histoire de l'art en 'Belgique' une véritable école dont la particularité est d'échapper presque complètement au rayonnement du rubénisme et de l'art flamand contemporain. A Liège, capitale d'un diocèse, les tendances générales du siècle vers un art exaltant le catholicisme ont certes trouvé un milieu plus favorable pour s'exprimer que partout ailleurs dans notre pays. La peinture liégeoise de l'époque est donc essentiellement religieuse; c'est là un de ses caractères essentiels. Mais d'autres sujets illustrés se sont inspirés de l'histoire, de la littérature et, surtout, de la mythologie. La prédilection pour les sujets dits 'nobles' était donc nettement affirmée. Une autre particularité de l'école liégeoise est l'importance que ses adeptes donnent dans

GÉRARD DE LAIRESSE. LA GRANDE BACCHANALE. *Eau forte. 0,39 × 0,52. Le talent de Gérard de Lairesse s'est exprimé aussi avec bonheur dans la gravure. Celle-ci se caractérise par sa beauté comme par ses audaces, exceptionnelles à son époque. Liège, Cabinet des Estampes (Photo Cabinet des Estampes).*



leurs œuvres au décor architectural conçu, par ailleurs, dans un esprit souvent classique. Au siècle du style baroque, le phénomène mérite d'être souligné.

Plusieurs de ces artistes ont excellé dans la représentation des anges, comme d'ailleurs le sculpteur Jean Del Cour et ses imitateurs.

Quant au coloris des œuvres de l'école liégeoise, il est caractérisé soit par des tons sombres, surtout des bruns, soit par des tons subtils, des bleus fréquemment.

Une école méconnue. L'école liégeoise du XVIIe siècle est généralement méconnue; cela s'explique dans une large mesure par la destruction et la dispersion de nombreuses œuvres lors de la Révolution de 1789. Surtout, pour la plupart des historiens belges de l'art, l'éblouissante école anversoise de l'époque a longtemps incarné à elle seule le génie artistique national. Dès lors, on constate qu'ils n'ont parlé qu'à contre-cœur — quand ils le faisaient — et comme à regret presque, de ce groupe de peintres wallons dont les goûts étaient si différents. Ce laconisme a porté un grave préjudice à la connaissance de la peinture liégeoise du XVIIe siècle.

Jacques HENDRICK

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

L. ABRY, *Les hommes illustres de la nation liégeoise*, Éd. H. Helbig et S. Bormans, Liège, 1867; J. HELBIG, *La peinture au pays de Liège*, Liège, 1903, in-4°; J. PHILIPPE, *Les artistes liégeois à Rome (XVIe-XIXe siècle)*, Liège, 1965; J. LEJEUNE, *Liège, de la Principauté à la Métropole*, Anvers, 1967; J. PHILIPPE, *La peinture liégeoise au XVIIe siècle*, Bruxelles, 1945; *Liège, Terre millénaire des arts*, Liège, 1971; D. BODART, *Les peintres des Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège à Rome au XVIIe siècle*, t. 1 Bruxelles-Rome, 1970; J. HENDRICK, *La peinture liégeoise au XVIIe siècle*, Gembloux, 1973 *(Wallonie, Art et Histoire)*.

R. JANS, *Gérard Bastin dit Goswin* (1613-1685), *peintre ordinaire du roi de France*, dans *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège*, t. VIII, 1972, n°s 176-177.

J. HENDRICK, *Rectifications d'attributions et identifications de tableaux de peintres liégeois des XVIe et XVIIe siècles*, dans *Bulletin de la Société royale 'Le Vieux-Liège'*, 1977. Le même auteur prépare un ouvrage sur *La peinture liégeoise du XVIe au XXe siècle*.

On consultera aussi : notices du *Catalogue* de l'Exposition *Le siècle de Louis XIV au pays de Liège* (1580-1723), Liège, 1975 (J. HENDRICK, *La peinture;* Guy VANDELOISE, *Dessins et gravures*); notices du *Catalogue* de l'Exposition *Nouvelles acquisitions du Musée d'Orléans*, Paris, 1976-1977 (Jacques VILAIN et Pierre ROSENBERG).

III - FLORILÈGE DU XVIIIe SIÈCLE

Un ouvrage comme le nôtre ne peut tout recenser. Dans la préface du premier volume, nous avons prévenu le lecteur que nous insisterions de propos délibéré sur les temps forts de l'activité littéraire, artistique et culturelle de la Wallonie, afin d'en dégager les traits caractéristiques.
Au moment d'aborder le XVIIIe siècle, je sens avec une particulière urgence la nécessité de ce choix. Toutes les synthèses qui ont été tentées sur l'art au XVIIIe siècle dans nos anciennes provinces, que celles-ci soient flamandes ou wallonnes, appuient avec une espèce de regret morose sur des notions de déclin, de décadence, d'appauvrissement qui contrastent avec la fécondité des siècles précédents.
En ce qui concerne la Wallonie, une nouvelle étude objective du problème conduit à une vision moins pessimiste de la situation. En effet, dans le domaine de la sculpture, Namur, et surtout Nivelles, se distinguent dans l'art de la statuaire comme dans celui de la sculpture monumentale et font même, grâce à elles, la conquête de la Flandre et de Bruxelles. Pour la peinture, le Pays de Liège prolonge le courant créateur du XVIIe siècle, mais il le poursuit sur d'autres bases. La Fondation Darchis en 1699, l'essor de la Société libre d'Émulation à partir de 1779 favorisent une germination artistique qui trouvera son couronnement, à la fin du siècle, dans l'éclosion de cette fleur étrange et savoureuse que représente Léonard Defrance dans le jardin des arts. Ce sont ces deux aspects différents et complémentaires, tant sur le plan de la technique que de la géographie, que nous allons évoquer, en laissant volontairement dans l'ombre ce qui, tout en étant intéressant du point de vue de l'historien, reste trop pauvre au niveau de la signification esthétique et culturelle.

LAURENT DELVAUX ET SES ÉLÈVES À NIVELLES ET À NAMUR

Le sculpteur Laurent Delvaux a eu pour maître un Anversois, Pierre-Denis Plumier, et lui-même était natif de Gand. On pourrait s'étonner de le voir figurer dans ce chapitre, si l'on ne se rappelait que l'artiste était membre d'une famille wallonne et qu'il a vécu de longues années à Nivelles où il mourut en 1778. Marguerite Devigne, qui fut un de ses principaux biographes, estime en outre que 'du XVIIe siècle flamand, il ne porte guère l'empreinte' et marque avec raison de guillemets sa qualité de 'flamand'.
Laurent Delvaux commença son apprentissage à Bruxelles où il s'initia à la sculpture des chaires de vérité, des monuments funéraires, des figures allégoriques à l'exécution desquels son maître appliquait un talent honnête et robuste. Cette formation porta ses fruits lorsque le jeune artiste se rendit en Angleterre en compagnie d'un confrère anversois, Pierre Scheemaekers. De fait, leur production concerne surtout la sculpture funéraire: les mausolées du duc de Buckingham et de son médecin Hughe Chamberlayne à l'abbaye de Westminster en sont un bon exemple. Laurent Delvaux parvient à intéresser le pouvoir politique et la science: il exécute une statue du roi George Ier et un buste de Newton. Cependant, la mythologie lui donne l'occasion de traiter des sujets moins austères et, sous son ciseau, la pierre prend les formes auxquelles Diane et Vénus prêtent la séduction de leurs charmes.
Ainsi se prépare-t-il au voyage d'Italie qu'il entreprend en 1726. A Rome, le sculpteur est partagé entre l'éloquence du Bernin et la sérénité des antiques. Le choix qu'il opère parmi ceux-ci est révélateur. C'est la douceur

tranquille de la *Nymphe à la coquille* de la villa Borghèse, c'est la calme volupté de la *Vénus anadyomède* du Vatican ou bien l'attrait ambigu de l'*Hermaphrodite Borghese* qu'il s'essaie à copier, avec un bonheur suffisant pour mériter la protection de la Cour pontificale.
Lorsqu'il quitte la Ville éternelle en 1732 et rentre au pays, Laurent Delvaux est bientôt nommé sculpteur de la Cour. Cette distinction, qu'il devait à l'archiduchesse Marie-Élisabeth et qui fut renouvelée par Charles de Lorraine, ne l'empêche pas de se fixer définitivement à Nivelles auprès de son père.
A partir de ce moment, sa production s'amplifie, acquiert un style personnel et peuple la Wallonie, la Flandre et Bruxelles. Il entoure d'une prédilection marquée la décoration de la collégiale de Nivelles, qu'il dote d'une chaire à prêcher et de statues. Dans la même ville, l'église Saint-Paul abrite le groupe de la *Conversion de l'Apôtre*, sculpté dans le bois et destiné au maître-autel. À Namur, la cathédrale Saint-Aubain reçoit les statues des quatre docteurs de l'Église latine et l'église Notre-Dame celle de saint Antoine. Pour Gand, sa ville natale, il sculpte la chaire de Saint-Bavon et, dans le marbre, l'effigie de saint Liévin à l'église Saint-Michel. Mais c'est évidemment l'embellissement de Bruxelles qui requiert les soins particuliers de l'artiste.
Ses fonctions lui permettent de former un atelier auquel il confie la décoration de la noble façade du palais du Gouverneur général, formée de deux bas-reliefs et de neuf statues. Dans cet ensemble architectural, son œuvre la plus connue reste la monumentale statue d'Hercule, exécutée en 1770. Même si son souvenir flotte inévitablement dans la mémoire de l'artiste, l'*Hercule du Palais Farnèse* n'influence que superficiellement cette évocation de la force virile et tranquille, dont le modelé lisse contraste, d'une manière heureuse, avec le traitement rugueux et vériste des souches d'arbres et du feuillage devant lequel s'abrite le sanglier. Laurent Delvaux est tout entier dans cet art de mesure, d'équilibre, de force contenue et de lyrisme décoratif.



LAURENT DELVAUX, DÉTAIL DE LA CHAIRE DE VÉRITÉ, *à la collégiale Sainte-Gertrude de Nivelles (Photo A.C.L.).*

Parmi les élèves qu'il a formés, figurent deux Nivellois. ADRIEN-JOSEPH ANRION (1730-1773) a travaillé pour l'architecte Dewez au palais de Charles de Lorraine à Bruxelles, où il compose les bas-reliefs en bronze de la rampe du grand escalier représentant les travaux d'Hercule; à l'abbaye d'Affligem ensuite où il sculpte deux médaillons de marbre et deux statues de saint Pierre et de saint Paul, qui sont aujourd'hui à l'église Saint-Jacques-sur-Coudenberg à Bruxelles; à l'abbaye d'Hélécines (Heylissem) enfin, où il est chargé, par le célèbre architecte, de la sculpture du maître-autel. En 1757, les statues de sainte Ide et de saint Pépin prennent place dans la collégiale de Nivelles.
Il est intéressant de comparer l'esquisse en

terre cuite de *La Religion* (1765), aux Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles, et sa réalisation en marbre (1769) à Saint-Jacques-sur-Coudenberg. Dans le projet, la position des jambes et le manteau jeté sur l'épaule droite de ce personnage féminin alourdissent quelque peu l'ensemble. Tout est corrigé dans l'exécution définitive, grâce au fléchissement plus marqué du genou gauche, du flottement plus léger du pan du manteau, tandis que l'ensemble respire la grâce discrète, la dignité et comme une vertu méditative.

L'autre élève nivellois de Laurent Delvaux, PHILIPPE LELIÈVRE est surtout connu par le raffinement et la virtuosité qu'il a mis dans la sculpture des rampes de l'escalier de la chaire de la collégiale de Nivelles.

L'action formative de Laurent Delvaux s'est prolongée à Namur, en la personne de PIERRE-FRANÇOIS LE ROY (Namur 1739-Bruxelles 1812).

Même s'il a doté sa ville natale de plusieurs œuvres de qualité, comme les deux statuettes en terre cuite de la Vierge, datées de 1762, et une *Sainte Anne* qui décore l'église Saint-



LAURENT DELVAUX, HERCULE AU REPOS. *Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts (Photo A.C.L.).*



ADRIEN-JOSEPH ANRION, LA RELIGION. *Bruxelles, église Saint-Jacques-sur-Coudenberg (Photo A.C.L.).*



PIERRE-FRANÇOIS LE ROY, SAINTE ANNE ET LA VIERGE. *Namur, église Saint-Loup (Photo A.C.L.).*



PIERRE-FRANÇOIS LE ROY, L'AMOUR ENDORMI. *Palais Royal de Laeken (Photo A.C.L. Avec la bienveillante autorisation de Leurs Majestés le Roi et la Reine).*

Loup, c'est à l'étranger que l'on peut admirer le réel talent de cet artiste trop peu connu. Un monumental *Trophée* orne la grand-place de Metz, deux statues de *La France* et de *La Religion* décorent la chapelle Notre-Dame de Bon Secours à Saint-Avold (Moselle). Mais le meilleur Le Roy est dans les bustes qu'il a exécutés de 1770 à 1776: au château de Schoenbrunn, une *Vestale* (1770) et un *Sacrificateur* (1772) d'un modèle très pur, un *Buste de Jeune fille* (1776), d'une grâce un peu mélancolique, et le très beau portrait du *Prince de Stahremberg* (1773), plein de vie et d'élégance racée.

LA PEINTURE LIÉGEOISE AU XVIIIe SIÈCLE ET LÉONARD DEFRANCE

La Fondation Darchis. En 1699, un agent-expéditeur apostolique d'origine liégeoise, Lambert Darchis, soucieux d'assurer un logement décent à certains de ses compatriotes résidant à Rome, y instituait par testament un hospice. Conçu à l'origine pour les pauvres, sans autre spécification, il deviendra bientôt Collège et accueillera des jeunes gens de condition modeste désireux de parfaire leur formation artistique.

Cette transformation des objectifs du testateur, une douzaine d'années après la mort de ce dernier, devait avoir des répercussions directes sur l'avenir des arts plastiques à Liège. Depuis le XVIIIe siècle jusqu'à une date récente, de nombreux artistes ont trouvé, en effet, accueil et gîte dans l'immeuble de la Fondation Darchis, qui existe toujours non loin du Corso.

Si l'influence de cette institution romano-liégeoise a été manifeste sur la formation et l'évolution du style de plusieurs artistes contemporains, elle n'a pas créé, il faut bien le reconnaître, des talents de première grandeur au XVIIIe siècle, à l'exception d'un seul: Léonard Defrance.

Les artistes liégeois les plus originaux du siècle des Lumières s'établissent en France où la création surclasse, d'une manière extraordinaire, le niveau modeste et moyen des peintres dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège. Cependant, cette dernière reste un élément d'attraction pour les artistes venus des régions limitrophes et qui espèrent trouver, grâce à la présence d'une Cour épiscopale et l'existence de très nombreux établissements ecclésiastiques, un placement plus ou moins assuré à leurs productions.

Quelques artistes. Ils viennent, par exemple, de Namur, témoins NICOLAS LA FABRIQUE (Namur 1649-Liège 1733) et JEAN-BAPTISTE JUPPIN (Namur 1675-1729).

Le premier avait fait le voyage de Rome dans des conditions qui avaient mûri son caractère

et amélioré son métier. S'il a exécuté des tableaux d'inspiration religieuse, comme une *Mater Dolorosa*, une *Élévation de la Croix*, ou mythologique comme le *Bacchus* du Musée de Liège, il a porté son attention sur certains types populaires. On relèvera, dès maintenant, cette tendance à laquelle Léonard Defrance, dans la seconde moitié du siècle, conférera une signification particulière. Il s'agit des portraits de *Matî* et *Cacaye*. L'un est amoureux de la dive bouteille, l'autre est un simplet coiffé d'un bonnet à grelots.

JUPPIN, lui, a surtout consacré son activité à la décoration des églises: le chœur des Croisiers de Huy, celui des Chartreux de Liège (1727), ceux de Saint-Denis et Saint-Martin de Liège s'ornaient de grands paysages de sa composition, brossés dans un style aimable et sans profondeur. Lors de son long séjour en Italie, l'artiste avait assisté à l'éruption du Vésuve en 1712: c'est peut-être ce spectacle qui a confirmé sa vocation de peintre-paysagiste. Celle-ci s'est concrétisée dans la création de grands 'paysages historiques' illustrant l'Ancien et le Nouveau Testament, d'un faire facile et conventionnel.

EDMOND PLUMIER (Liège 1694-1766) est incontestablement d'une autre envergure. Jouissant de la protection du prince-évêque Georges-Louis de Berghes et de l'estime des familles patriciennes liégeoises, il met à profit la formation qu'il a reçue à Paris chez Nicolas Largillière, puis à Rome, pour exécuter de nombreux portraits, dans lesquels la famille des comtes d'Oultremont de Warfusée est particulièrement bien représentée. Son chef-d'œuvre reste *Le martyre de sainte Catherine* qui orne le maître-autel de l'église dédiée à cette sainte, en Neuvice à Liège. Il est peint dans un style généreux, plein de chaleur et de mouvement.

L'art du XVIIIe siècle est, à bien des égards, un art de société, destiné à embellir le cadre de la vie quotidienne. Dans la prolifique dynastie des COCLERS, originaire de Maestricht et fixée à Liège, Christian (1715-1751) n'est pas le plus doué, mais certainement un des plus connus car il a parsemé de fleurs, adroitement rassemblées en corbeilles et arrangements savants, les dessus de portes et de cheminées d'un très grand nombre d'hôtels liégeois.

Quant à PAUL-JOSEPH DELCLOCHE (Liège 1716-1759) devenu peintre officiel et officier aulique du prince-évêque Jean-Théodore de Bavière, après un séjour à Paris, on avait attaché son nom à la décoration du château de Colonster, résidence des comtes de Horion, aujourd'hui propriété de l'Université de Liège. Il ne subsiste plus de cet ensemble qu'un charmant boudoir où un artiste français a peint une *Léda* entourée de feuillages et de singeries, d'une facture pimpante et gracieuse.

Pour ma part, je mets hors pair, dans cette lignée d'artistes laborieux et de ces œuvres sans grand relief, le magnifique portrait au pastel de Jacques Heuskin, prieur des Croisiers de Liège (1756), par le Dinantais PIERRE-JOSEPH LION (Dinant 1729-1809). L'acuité psychologique, le traitement de la matière, joints à un accent de vérité et de présence extraordinaires font de cet artiste, à un moment privilégié de sa carrière l'égal 'des meilleurs pastellistes français', comme a bien voulu le déclarer Jules Helbig.

La Société libre d'Emulation. C'est cet esprit résolument français qui anime un prince d'origine germanique, François-Charles de Velbruck, dont l'accession sur le trône épiscopal va signifier, pour le Pays de Liège, l'ouverture d'une période qui place la petite Principauté dans le rayonnement direct des Lumières.

Deux initiatives prises par le Souverain concernent directement les arts: la création, en 1775, d'une Académie de peinture, de sculpture et de gravure et la fondation, en 1779, d'une Société libre d'Émulation.

À l'image de ses consœurs françaises, cette Association a pour but de promouvoir les arts et métiers, de favoriser le progrès des techniques, de mettre au concours des questions sociales et utilitaires, enfin d'organiser des expositions d'œuvres d'art.

Dans ces 'Salons', dont on a conservé les

catalogues, reviennent souvent les noms de Martin Aubée, Nicolas de Fassin, Pierre-Michel de Lovinfosse. Aubée (Liège 1729-Paris 1806) reflète bien l'évolution générale du goût, en cette fin du XVIIIe siècle, par la prédilection qu'il marque pour les scènes de genre : on note, entre autres, *Intérieur d'une brasserie, Intérieur d'une boucherie*, une *Boulangerie*, une *Forge de cloutiers*, des *Botteresses faisant des 'hotchèts'*. Ces tableautins qui figuraient aux Salons de l'Emulation, à partir de 1791, se placent en réalité dans le sillage du maître liégeois de la peinture de genre, dont la signification dépasse largement le domaine strict des arts plastiques.

Léonard Defrance. Il est difficile de séparer les œuvres de Léonard Defrance d'une vie que l'artiste lui-même a décrite dans une autobiographie, abondante en détails caractéristiques et passionnante pour le psychologue. Chaque tableau semble correspondre à une impression vécue, à une notation personnelle, à un incident inscrit dans le souvenir. Mais, en même temps, le peintre ne cesse de maintenir la distance entre l'observable et l'observateur : il reste constamment le spectateur à la perception aiguë, qui se défend d'imposer une morale et se contente de suggérer une leçon, par la juxtaposition des contrastes et la mise en page habile des éléments. Alors l'anecdote personnelle s'efface et le fait ponctuel prend valeur de symbole.

Que l'on quitte l'œuvre, la même constatation ressort des *Mémoires*. On trouverait difficilement en si peu de pages autant de détails précis sur la vie d'un artiste; et ceux-ci sont à ce point caractéristiques de la mentalité générale du XVIIIe siècle, de la condition du peintre besogneux dans une société en déclin ou en mutation, qu'ils acquièrent la valeur d'un morceau d'anthologie. On pense d'abord à Rousseau, que Defrance a très probablement connu, mais on abandonne bien vite une comparaison évidemment inégale. À la différence de Jean-Jacques qui déclare: 'Voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus', le peintre liégeois a simplement l'intention de raconter 'ce qui lui est arrivé, ce qu'il a cru voir et observer en autrui comme en lui-même'. A l'égocentrisme foncier du philosophe prisonnier de son moi, s'oppose ici la volonté d'être un témoin, comme peut l'être un artiste qui dresse son chevalet en face de l'événement.

Cette intention confère à son récit une allure picaresque où l'on retrouve en vrac des morceaux de *Gil Blas*, de *Monsieur Nicolas*, du chevalier de Seingalt sur les chemins peu sûrs de l'Italie, dans les auberges douteuses, les carrioles poussives et les amours de rencontre. D'emblée, le ton est donné lorsque Léonard rappelle complaisamment l'instabilité de son père qui, abandonnant à douze ans le toit familial, s'improvise successivement garçon de ferme, marmiton, cuisinier, soldat, tailleur en Allemagne, en Italie, en France, et trouve le temps de faire onze enfants à sa femme, parmi lesquels le peintre, né le 5 novembre 1735. Dans son arbre généalogique, Defrance n'entend pas remonter plus loin que son grand-père, un petit abbé qui avait épousé une fille de Bombaye. De même, ses souvenirs d'enfance ne vont pas au-delà de l'âge de cinq ans et se

LÉONARD DEFRANCE, AUTOPORTRAIT DE JEUNESSE. *Liège, Musée d'Art wallon (Photo A.C.L.).*






LÉONARD DEFRANCE, VIEILLE FEMME RETENANT UN JEUNE HOMME PAR SON HABIT. *Dessin à la sanguine. Liège, Cabinet des Estampes de la Ville (Photo Cabinet des Estampes).*



LÉONARD DEFRANCE, PARTIE DE CARTES. *Liège, Musée d'Art wallon (Photo A.C.L.).*

fixent sur sa traversée, à pied sec, de la Meuse prise par les glaces au cours de l'hiver 1740: le dégel survenant, l'enfant va 'chapoter' sur le bord du fleuve qui, inondant ses berges, bat le seuil de la maison paternelle. Tout l'art de Defrance est contenu dans cette volonté de circonscrire l'horizon, de limiter le champ de vue, mais à l'intérieur de ce cadre restreint, de faire ressortir l'élément essentiel qui accroche et donne à l'ensemble son sens profond.
Mais si Defrance est un 'œil', c'est aussi une 'main'. Lorsque l'on examine les esquisses à la sanguine préparatoires à ses tableaux, on ne peut manquer d'être frappé par l'importance qu'il apporte au traitement des mains, systématiquement disproportionnées par rapport à l'échelle des personnages. Lui, qui avait attentivement étudié et copié les moulages antiques au Palais Farnèse, ne pouvait se tromper sur l'importance relative de la main, dans la structure générale du corps humain. S'il en exagère la dimension, c'est en toute conscience. L'hypertrophie reflète le rôle que joue pour lui la main. Non seulement elle prend la mesure de toute chose; c'est elle aussi qui broie les couleurs, à la préparation desquelles Léonard Defrance a consacré un traité technique. Aussi, n'est-il pas étonnant de déceler dans ses œuvres, à travers l'éclat du coloris et la délicatesse des glacis, le raffinement des valeurs tactiles qui donnent tant de présence aux actions et aux personnages.

L'extrême diversité des occupations quotidiennes du petit peuple a exercé sur lui, tout au long de sa carrière, une véritable fascination. Ce sont des *Femmes buvant le café* (1763), des *Hommes jouant aux cartes* (1763), un *Intérieur de cabaret*, un *Militaire racontant ses prouesses en famille*, la *Déclaration accueillie*, *Le Modèle*, *Les Mangeurs de moules*, *Le Savetier qui bat sa femme*, la *Rencontre du baron de Chestret et de ses filles avec des braconniers*. Décidément, pour un peintre qui, comme lui, a musardé sur les routes de France et d'Italie, qui a connu les mésaventures des étapes, la gêne et la mésaise, le spectacle de la vie jaillissante et multiforme est une source

LÉONARD DEFRANCE, MILITAIRE RACONTANT SES PROUESSES EN FAMILLE. *Liège, Musée d'Art wallon (Photo A.C.L.).*





LÉONARD DEFRANCE, LA COMÈTE. *Dessin à la sanguine rehaussé de lavis. Liège, Cabinet des Estampes de la Ville (Photo Cabinet des Estampes).*



LÉONARD DEFRANCE, SCÈNE DE RUE. *Liège, Musée d'Art wallon (Photo A.C.L.).*



LÉONARD DEFRANCE, LA CAVERNE DES BRIGANDS. *New York, Metropolitan Museum of Art (Photo Metropolitan Museum).*

d'inspiration perpétuellement rafraîchissante qui compense bien des mécomptes. Il observe la foule des chalands au moment de la criée des poissons, il assiste à la parade du théâtre forain, il s'intéresse à l'apparition de la Comète; au détour d'une rue, il lui arrive de capter l'attitude douteuse d'un homme ou le voyeurisme féminin et, plus tard, dans le silence de la solitude, il évoque les sortilèges d'une sorcière dont la jeune nudité se dore à la flamme d'un feu nocturne.

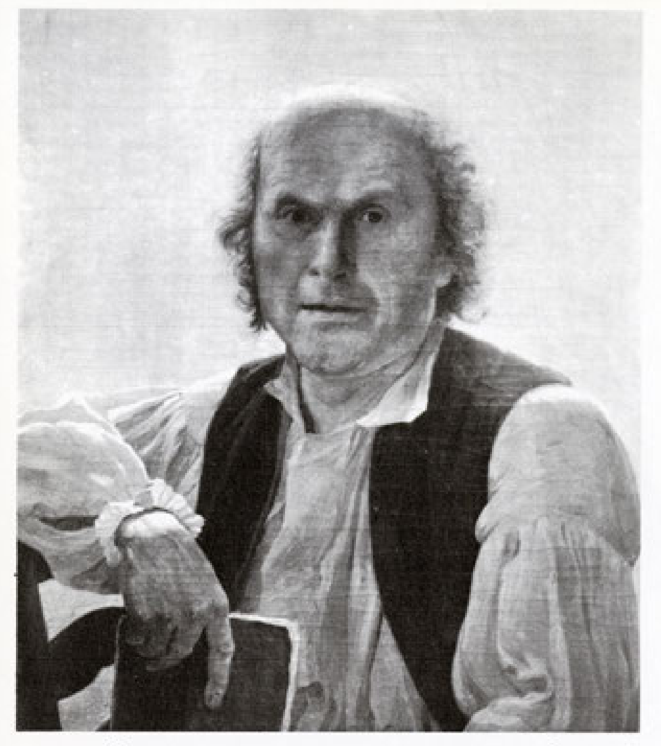
Sa philosophie de l'existence s'est mûrie au contact direct de personnalités très diverses: dans sa jeunesse, le médecin Robert de Limbourg, plus tard Fragonard qui lui dispensera d'utiles conseils, et Greuze à l'esprit duquel il emprunte la description de la bénédiction paternelle, au moment de son départ pour l'Italie.

Pour la forme et la technique, il doit beaucoup, semble-t-il, au Joseph Vernet des *Ports de France*. Cependant, à l'inverse de son modèle, soucieux de rendre sensible la perception de l'espace, Defrance n'élit que des plein-air restreints. À la fin de sa vie, il s'était installé sur la colline pittoresque du Péry, mais on ne connaît de lui aucune vue générale de sa ville natale.

En revanche, les illustrations de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert lui seront fort utiles lorsque, moitié par goût, moitié par obligation, il entreprendra cette longue série d'Intérieurs d'usines et de Manufactures qui constitue l'apport le plus original de l'artiste à la peinture de son temps. À la fin du XVIII[e] siècle, le développement technique et le perfectionnement de l'outillage dans les charbonnages, les forges et l'armurerie du bassin liégeois avaient peu à peu conduit la Principauté d'une ère artisanale à une organisation qui participe déjà, sous bien des aspects, à la révolution industrielle. Il n'est pas de meilleure documentation iconographique que celle des tableaux de Léonard Defrance pour nous introduire dans une *Fabrique de canons de fusils*, une *Fonderie*, une *Houillère*, une *Clouterie*, une *Forge*, une *Imprimerie*, une *Manufacture de tabac*. À propos de cette dernière, on a pu établir naguère que la vision que nous en proposait l'artiste permettait de reconstituer, avec le maximum de précision, les différentes phases du traitement du tabac, depuis la préparation des feuilles jusqu'au débitage des cigares par un *'leû'*, cette machine dont on peut encore admirer, au Musée de la Vie wallonne, à Liège, un exemplaire exactement conforme à celui de Defrance.

D'autre part, ces visites dans les fabriques sont mises merveilleusement à profit par l'artiste pour jouer avec les oppositions quelquefois aveuglantes des ombres et de la lumière tandis qu'il s'amuse, en témoin vigilant mais sans hostilité, à mettre en valeur d'autres contrastes, qui naissent de l'éclat tapageur des toilettes bourgeoises, dont la recherche raffinée tranche sur la morne pauvreté du vêtement ouvrier.

Vains plaisirs d'une classe désœuvrée confron-



LÉONARD DEFRANCE. L'ARTISTE EN NÉGLIGÉ.
Liège, Musée d'Art Wallon (Photo A.C.L.).

tée aux forces montantes du travail à la veille de la Révolution? Il n'est pas certain que Léonard Defrance ait voulu à tout prix insister sur le pouvoir explosif de cette confrontation, qui n'est pas encore pour lui un affrontement. Dans sa vie aventureuse, le peintre a connu la misère des classes laborieuses, et le problème du paupérisme, endémique en cette seconde moitié du XVIIIe siècle, est pour lui autre chose qu'un sujet de mémoire proposé par la Société libre d'Émulation.

Ses idées philosophiques, qu'il a décantées lors de son séjour romain, l'amènent en tout cas à un engagement politique qui ne se révèle pas uniquement dans les responsabilités qu'il assume après la Révolution de 1789: il transparaît dans plusieurs œuvres significatives comme la *Suppression des couvents par Joseph II* (1782), la *Glorification de la politique religieuse de Joseph II dans les Pays-Bas autrichiens* (1781), un épisode de la *Suppression d'un cloître*, le *Tribunal*, les *Prisonniers du Temple*, *Intérieur de prison sous la Révolution*. Mais quel que soit l'intérêt objectif que porte l'artiste à tous ces événements collectifs — qu'ils aillent de la scène familière à l'évocation des grands principes —, il arrive souvent que Léonard Defrance se retrouve seul avec lui-même, avec ses interrogations, avec l'inquiétude propre à tout être pensant. Cette méditation nous a valu cinq autoportraits qui nous permettent de saisir le peintre aux différents âges de sa vie: 'à dix-neuf ans', pendant son séjour à Rome, 'à la perruque' (1789), 'au chapeau', 'en négligé', 'lisant'. Dans les deux dernières œuvres, Léonard Defrance atteint à une vérité humaine qui dépasse le niveau plaisant des scènes de genre où il était passé maître. Il s'y révèle en fait un des premiers peintres modernes de Wallonie.

Jacques STIENNON

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Les matériaux bibliographiques de ce chapitre sont nombreux, mais dispersés. L'activité artistique dans la région de Nivelles est dûment répertoriée dans l'excellente bibliographie de Marie-Blanche DELATTRE-DRUET, *Nivelles 1911-1967: Histoire-Archéologie et Beaux-Arts-Folklore-Tourisme-Littérature. Essai de bibliographie*, Nivelles, 1971, in-8° (*Annales de la Société d'archéologie, d'histoire et de folklore de Nivelles et du Brabant wallon*, t. 21). Il en va de même, en ce qui concerne Liège, du *Bulletin bibliographique d'histoire liégeoise*, entrepris à partir de 1950 par Léon-E. HALKIN et Jean HOYOUX (t. 1 : Travaux publiés de 1944 à 1948) et continué par le seul Jean Hoyoux à partir du t. 3. Ces Bulletins font partie intégrante de l'*Annuaire d'histoire liégeoise*, édité par la Commission communale de l'histoire de l'ancien Pays de Liège.
Sur Laurent Delvaux, l'ouvrage de base reste l'étude de Marguerite DEVIGNE, *Laurent Delvaux et ses élèves*, Bruxelles, 1928, in-4° (Mémoires de l'Académie royale de Belgique, classe des Beaux-Arts). Jules DUMONT a posé la question : *'Le statuaire Laurent Delvaux est-il né à Gand?*, dans *Wallonia*, t. 21, 1913, pp. 449-451. En 1913, Jules Destrée et Richard Dupierreux annonçaient la publication imminente de l'étude de Georges

WILLAME, *Laurent Delvaux (1696-1778)*, qui parut à Bruxelles-Paris, 1914, in-8°, avec une préface de Jules Destrée. L'auteur avait fait précéder son grand travail d'un essai de mise au point relatif à la même question que celle de Jules Dumont, *Où est né Laurent Delvaux?* dans *Roman Pays de Brabant*, t. 1, 1913, pp. 193-197. Adrien-Joseph Anrion a été étudié par Marguerite DEVIGNE dans son mémoire cité plus haut et dans la notice, plus récente, que le même auteur a rédigée dans la *Biographie nationale*, t. 33, 1965, col. 38-45. L'œuvre de Philippe Lelièvre a été également analysée par cette érudite.

La personnalité du sculpteur namurois Pierre-François Le Roy jouit d'un regain d'actualité. Non seulement il est répertorié dans Marguerite DEVIGNE, *op. cit.*, mais l'érudition namuroise lui a consacré de nombreux travaux. Citons, entre autres, ceux de A. BEQUET, *Mélanges: Œuvre du sculpteur Le Roy (1792)*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, t. 7, 1861-1862, p. 225; Jules BORGNET, *Une œuvre du sculpteur Le Roy (1773)*, *ibid.*, t. 3, 1854, p. 243; Ferdinand COURTOY, *Le sculpteur Pierre-François Le Roy et ses protecteurs*, *ibid.*, t. 38, 1927-1928, pp. 145-171; G. CUMONT, *Pierre-François Le Roy, sculpteur namurois (1739-1812). Notes biographiques*, *ibid.*, t. 21, 1895, pp. 209-242; Léon LAHAYE, *Le pillage de la maison du sculpteur Le Roy en 1789; ibid.*, t. 18, 1889, pp. 551-557.

La Fondation Darchis a été étudiée par Alfred MICHA, *La Fondation Darchis*, dans *Mélanges d'art et d'histoire*, Liège, 1914, pp. 117-135; Théodore GOBERT, *La fondation d'Archis et le quartier d'Outre-Meuse*, dans *Chronique archéologique du Pays de Liège*, t. 10, 1919, pp. 10-12.

Sur la peinture au XVIIIe siècle, l'ouvrage de base, malgré ses erreurs et son vieillissement, reste celui de Jules HELBIG, *La Peinture au Pays de Liège et sur les bords de la Meuse*, nouvelle édition, Liège, 1903, in-4°. On y ajoutera les articles nombreux de G. JORISSENNE, parus dans plusieurs revues locales liégeoises. On trouvera l'essentiel de la littérature relative à La Fabrique et Juppin dans la *Table générale des Annales de la Société archéologique de Namur* (1849-1961), par Jean BOVESSE, Namur, 1963, in-8°, à compléter, pour Juppin, par le chapitre sur *Huy vers 1700: la peinture de J.B. Juppin* dans André JORIS, *Le Visage de Huy*, Bruxelles, 1976, pp. 45-49. En dehors de l'érudition wallonne, il convient de signaler l'étude d'un historien de l'art hollandais sur les Coclers: J.J.M. TIMMERS, *De Maastrichtsch-Luiksche Schilders – familie Coclers*, dans *Publications de la Société historique et archéologique dans le Limbourg à Maastricht*, t. 76, 1940, pp. 139-165. En réalité, sur la peinture dans le Pays de Liège au XVIIIe siècle, un patient travail d'inventaire, d'identification et d'analyse est encore à faire, en partant des œuvres, des documents d'archives et de l'ouvrage de Jules Helbig. Cette tâche ingrate a été, jusqu'à présent, retardée par le fait que l'attention des spécialistes a été, depuis de longues années, accaparée par la personnalité de Léonard Defrance, sur lequel on possède de nombreux travaux, qui n'épuisent pas, tant s'en faut, l'analyse de l'artiste et de son œuvre. Dans ce domaine, il faut souligner l'effort méritoire du regretté Maurice KUNEL, auteur d'une monographie restée inédite sur Léonard Defrance, et dont deux exemplaires sont conservés l'un aux Archives de l'État à Liège, l'autre au Service des Collections artistiques de l'Université de Liège. J'en profite pour rendre hommage au labeur de cet ami des arts, dont j'ai pu utiliser les résultats. D'autre part, le 'problème' Defrance est relancé depuis l'acquisition, en 1955, à la vente de la collection Joseph Brassinne, du manuscrit de l'autobiographie de l'artiste, conservé aujourd'hui à la Bibliothèque communale de Liège. À sa lecture, on s'aperçoit de la censure abusive que Théodore GOBERT, *Autobiographie d'un peintre liégeois, Léonard Defrance*, Liège, 1906, in-8° a exercée au détriment de ce texte et, partant, de la véritable personnalité de l'artiste. À la même vente, la Bibliothèque générale de l'Université de Liège a fait l'acquisition du manuscrit de Defrance sur la technique picturale.

Avant le travail de Kunel, achevé après 1962, ont paru diverses études: J. ALEXANDRE, *Léonard Defrance, graveur*, dans *Chronique archéologique du pays de Liège*, t. I, 1906; Maria LOUIS, *Léonard Defrance, peintre liégeois*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. 54, 1930, pp. 92 sqq.; Maria LOUIS, *Nouvelle contribution à la connaissance de l'œuvre de Léonard Defrance*, dans *Chronique archéologique du Pays de Liège*, t. 22, 1931, pp. 62-84; Jean VALLERY-RADOT, *Notes sur le peintre Léonard Defrance*, dans *Bulletin de la Société d'histoire de l'art français*, 1924, pp. 233-242; Jean VALLERY-RADOT, *La rétrospective de Léonard Defrance*, dans *Revue de l'art ancien et moderne*, t. 48, 1925, pp. 268-271; Joseph PHILIPPE, *Léonard Defrance et les gravures exécutées d'après ses tableaux*, dans *Chronique archéologique du Pays de Liège*, t. 53, 1962, pp. 101-105.

On pourra également consulter l'analyse de Jacques STIENNON sur l'un des tableaux représentant la *Visite à la manufacture de tabac*, dans *Peinture vivante*, t. II, 1964-1965, notice 36.

Le premier volume de *La Wallonie. Le Pays et les Hommes* publié sous la direction de Hervé HASQUIN a fait un large usage, dans son illustration, des œuvres de Léonard Defrance. Dans le présent volume, notre collègue Roland MORTIER s'est livré à une analyse, intelligente et fine, de la personnalité de l'artiste. Jean-Jacques HEIRWEGH poursuit d'intéressantes recherches sur les idées économiques et sociales de Léonard Defrance.

Voir aussi J. STIENNON, *De Léonard Defrance à Paul Delvaux*, dans Catalogue de l'Exposition. *Le règne de la Machine*, Bruxelles, 1975; M. PACCO-PICARD, *Quelques considérations sur un 'Intérieur de fonderie'* dans *Actes du 44e Congrès de la Fédération des cercles d'histoire et d'archéologie de Belgique*, Huy, 1976.



ARMOIRE VAISSELLIÈRE RÉGENCE LIÉGEOIS ORIGINELLE, DE L'HÔTEL D'ANSEMBOURG À LIÈGE. *Meuble à deux corps vers 1745. Chef-d'œuvre de sculpture en pleine matière. Raccord du bassement au lambris. Cuirs muraux à la manière des tentures à la façon de Malines. Liège, Musée d'Ansembourg (Photo Francis Niffle, Liège).*

IV - LE DÉCOR DE LA VIE

Le mobilier des provinces wallonnes au XVIIIe siècle

S'il n'y avait, dans cet ouvrage, une nécessaire limitation, les meubles et les décors tant hennuyers que liégeois et namurois auraient pu retenir l'attention pour la Renaissance et le XVIIe siècle. Par manque de place, il a fallu nous arrêter au temps fort, à l'âge d'or du XVIIIe siècle et, dans celui-ci, plus particulièrement à la zone de la Meuse moyenne, avec le Pays de Liège, ses annexes esthétiques et le Namurois. Cette orientation a été également fonction du développement relatif de la bibliographie, plus avancé en ce qui concerne le mobilier liégeois, même celui-ci ne trouve sa spécificité qu'au XVIIIe siècle. Avant cela, comme dans les autres provinces wallonnes, il n'est pas esthétiquement différencié des productions des anciens Pays-Bas où il trouve même une part de ses sources d'inspiration.

LE MOBILIER LIÉGEOIS

Dans une Europe esthétiquement orientée par la France mais diversifiée par l'activité de centres de production relevant d'une géographie complexe, Liège, son pays et leurs zones d'expansion romane, thioise et rhénane affirment au XVIIIe siècle leur originalité dans l'histoire du mobilier et des décors pour lequel il a été fait. Des sources mosanes et liégeoises multiples : décors fixes, meubles civils indiscutables, 'grammaire ornementale' des motifs employés pour les uns et les autres, comparaisons avec des décors datés du mobilier religieux plus conventionnel, assez nombreux modèles de meubles et de décors meublants, textes archivistiques tout théoriques qu'ils soient souvent guident sûrement dans un sujet qui s'impose dans toute l'histoire des styles mobiliers en Belgique. Les styles régionaux eux-mêmes ne sont plus une énigme, du moins en ce qui regarde le pays de Herve, le Condroz et en particulier le Luxembourg. Enfin, la part de copie et même de falsification à la fin du XIXe siècle et au siècle suivant n'ont généralement pas pesé sur le discernement des quelques rares connaisseurs du meuble civil liégeois. Plus de quinze ans ont passé depuis que nous faisions photographier en Belgique par les A.C.L. de Bruxelles les meubles XVIIIe siècle, alors peu connus en dehors de quelques personnes de métier. La synthèse est aujourd'hui possible.

Dans l'ancienne Principauté de Liège, mi-romane et mi-thioise, et dans les terres romanes limitrophes des anciens Pays-Bas, donc dans le bassin mosan au sens le plus large du terme, les meubles et les décors intérieurs ont connu un développement remarquable et connexe à travers tout le XVIIIe siècle. C'est toutefois Liège et son pays qui dominent, étendant leur action esthétique sur les territoires de langue allemande dont Aix-la-Chapelle et Eupen sont, à cette époque, parmi les centres les plus actifs.

Cette vaste zone géographique axée sur la Meuse, qui va de l'Est du Brabant à Aix-la-Chapelle et d'au-delà de Maastricht aux frontières de France, présente une unité culturelle (indépendamment des langues parlées) que renforce alors l'usage du français comme langue de civilisation. Avec Tournai, réfractaire comme Liège aux outrances du rococo dans ses intérieurs dont Paul Rolland a révélé jadis la qualité et l'intérêt, avec Ath où œuvrèrent d'excellents ébénistes, le Hainaut est pleinement aussi dans la mouvance des styles français, mais sans l'originalité des styles mosan et liégeois.

La période la plus brillante du meuble liégeois

culmine pendant tout le XVIII[e] siècle, Liège surclassant alors les créations des provinces françaises, où la sculpture est généralement de moyenne importance. Comparées aux meubles liégeois, les productions de Lyon comme de la Bresse, de la Normandie, comme de la Provence, sont nettement régionales, semblables en cela au mobilier mosan réalisé en dehors de l'ancienne Principauté de Liège, dans le Condroz, le pays de Herve, le Luxembourg et même les régions de Maastricht, d'Eupen et d'Aix-la-Chapelle où il pèse généralement par la qualité.

Dans les bibliothèques des abbayes et des demeures patriciennes, les ornemanistes mosans — ébénistes, mais aussi peintres, décorateurs, stucateurs et ferronniers — avaient le loisir de compulser des recueils de modèles des Bérain et Marot (certains de ses modèles ont été réalisés au château de Waleffe), des Johann Christoph Weigeles et J.-G. Hertel (modèles de rocailles d'après Girard), sans omettre Jean-François Neufforge (Comblain-au-Pont près Liège 1714-Paris 1791), architecte et ornemaniste, établi à Paris en 1728. Les meilleurs d'entre eux eurent le mérite de présenter leurs propres projets. Ce fut le cas de Michel Herman et de Lambert Menguet (d'Ougrée près Liège), dont le Musée Curtius conserve plusieurs projets de pièces de mobilier Louis XVI, ainsi que de Henri Vivroux.

Styles et chronologie. Peu de meubles liégeois peuvent être datés d'une manière précise. Certains, mais ils sont rares, portent une date ou un monogramme qui rappellent l'époque de la fabrication et qui, dans la plupart des cas et à l'encontre des meubles populaires, sont apposés d'une manière généralement discrète. Pour d'autres meubles, aussi rares, la signature d'un ébéniste fournit un repère chronologique. D'autres encore, surtout les meubles fixes, peuvent être situés dans le temps d'une façon relative lorsqu'ils ont été commandés par des personnages connus: ainsi, un chevalier de Limbourg pour sa maison de Theux, ainsi le prince-évêque de Liège Velbruck pour son château de Hex (Limbourg actuel). Lorsqu'elle peut être vérifiée, la tradition familiale nous donne parfois des indications précieuses.

Ces critères de datation sont d'ordre historique. Il en est d'autres, non moins importants, qui sont de nature stylistique. C'est ainsi que les boiseries originelles qui décorent maintes demeures mosanes servent de précieux éléments comparatifs de datation, grâce à l'âge des demeures qu'elles embellissent, tant en style Louis XIV (château d'Aigremont et abbatiale de Saint-Hubert en Ardenne), qu'en style Louis XV (ancien Palais des princes-évêques de Liège), en Louis XVI (Musée d'Armes à Liège), sans oublier le style Régence liégeois (à Liège: certaines chambres du Palais, le Musée d'Ansembourg, les anciens hôtels de Spirlet et van der Maesen).

Dans une même transcription liégeoise des styles français, les boiseries sculptées des églises, lambris, autels, confessionnaux, chaires à prêcher, buffets d'orgues, jubés et stalles, sont parfois datées avec précision. Elles attestent généralement avec les sculptures profanes, souvent moins bien datées, un synchronisme digne d'attention: il permet de mesurer leur teinte d'archaïsme. Ainsi, les stalles de l'église Sainte-Catherine à Liège qui, en 1734, montrent encore des miséricordes et des accoudoirs dans le goût du siècle précédent.

Comme la vie des formes, l'évolution des styles n'a jamais été réglée d'une manière synchronique dans tous les ateliers d'une même région artistique. Liège avait découvert presque simultanément les styles Louis XIV et Louis XV. Les ornements Louis XIV y sont tardivement introduits dans la grammaire ornementale des ébénistes. Nous en trouverons une preuve dans deux confessionnaux — à trois niches — de l'église Saint-Barthélemy à Liège (datés 1726 et 1727) et les portes du chœur de la même église, meubles et boiseries contemporains à quelques années près des plus anciennes garde-robes liégeoises qui montrent aussi dans chaque vantail des décors rigoureusement symétriques: fonds quadrillés à fleurettes, entrelacs, lambrequins, palmettes,



LÉONARD DEFRANCE. VISITE À UNE MANUFACTURE DE TABAC.
Toile signée. Liège, Musée de l'Art wallon (Photo José Mascart, Liège).





BAHUT LIÉGEOIS LOUIS XIV À DÉCOR SCULPTÉ. *Premier quart du XVIII*[e] *siècle. Liège, collection privée (Photo Francis Niffle, Liège).*

DÉTAIL D'UNE PETITE COMMODE GALBÉE À DÉCOR RÉGENCE LIÉGEOIS. *Chef-d'œuvre de sculpture souple et équilibrée. Liège, Musée d'Ansembourg (Photo Francis Niffle, Liège).*

fleurons. Ces ornements, plus légers et moins solennels que ceux imposés antérieurement par l'esthétique de Lebrun, étaient en usage en France dans les quinze dernières années de Louis XIV.

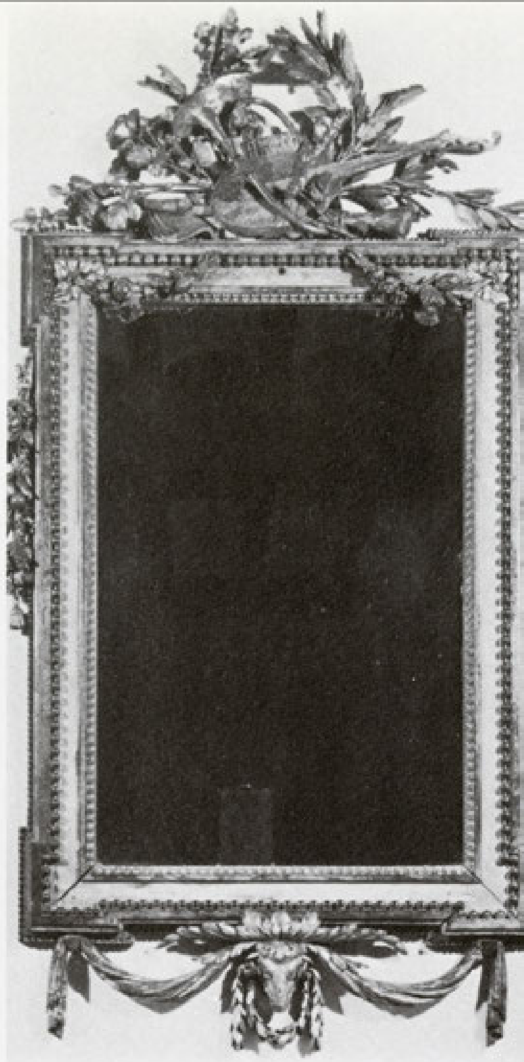
Nous daterons *grosso modo* les créations liégeoises en Louis XIV entre 1715 et 1740 environ, période qui, rappelons-le, couvre l'époque de la Régence française (1715-1724), au cours de laquelle Liège s'essaye à reprendre les décors de Berain: ainsi, les boiseries du parloir de Bernardfagne (vers 1722), à Saint-Roch, du château d'Aigremont (vers 1725), de la basilique de Saint-Hubert en Ardenne (vers 1730) et du tabernacle de l'autel de l'église Saint-Antoine à Liège (1731). Avant 1715, année de la mort de Louis XIV, les boiseries liégeoises et mosanes ne présentent aucun de ces décors qui, par contre, resteront parfois utilisés tard dans le Pays de Liège.

La rocaille asymétrique, ainsi que les formes contournées régneront de 1740 à 1765 environ, surtout sous le règne du prince-évêque Jean-Théodore de Bavière (1744-1763) où ce style triomphe au Palais de Liège, dans les belles boiseries sculptées et peintes du corps de bâtiments qui sépare les deux cours intérieures. Mais l'emploi de la rocaille, qui apparaît sur un confessionnal daté de 1739, à dominante Louis XIV, dans la sacristie de l'église Saint-Nicolas à Liège, se prolongera très tard : en 1775, la rocaille embellit encore, dans la charmante maison du chevalier de Limbourg à Theux, une armoire vaissellière dont le bâti et le dessin des panneaux perpétuent des modèles liégeois fixés dans la première moitié du XVIII[e] siècle.

Par l'utilisation de la rocaille d'une manière bien particulière, un style fit la gloire des ébénistes liégeois: le style dit 'Régence liégeois', appellation impropre du point de vue de la chronologie puisqu'elle s'applique à des créations qui fleurissent à partir du second quart du XVIII[e] siècle et dont le succès s'affirmera encore sous le règne de Louis XVI. Au risque de heurter des idées très arrêtées sur l'évolution des styles du XVIII[e] siècle à Liège, nous sommes de ceux qui pensent que le



CONSOLE LOUIS XV EN BOIS SCULPTÉ PROVENANT DU PALAIS DES PRINCES-ÉVÊQUES DE LIÈGE. Vers 1740. *Tablette originelle en marbre absente. Cartel au mouvement signé d'un Sarton. Chaises liégeoises XVIIIe siècle à dossier à barrettes mouvementées. Liège, Musée Curtius (Photo Francis Niffle, Liège).*



ENCADREMENT DE MIROIR LOUIS XVI RÉALISÉ PAR LE SCULPTEUR ORNEMANISTE MICHEL HERMAN (GOÉ, 1766-LIÈGE, 1819). *Fronton avec attributs d'instruments de musique et de guirlandes. Liège, Musée Curtius (Photo Francis Niffle, Liège).*

Régence liégeois, loin d'être uniquement un style intermédiaire entre le Louis XIV et le Louis XV, se continue après la transposition liégeoise du style Louis XV, qui marque un épanouissement de la rocaille, alors qu'à Paris, dans le même style, la rocaille s'était assagie.

C'est de 1765 environ, sous le règne du prince-évêque Charles-Nicolas d'Oultremont (1764-1771) que date l'apaisement des rocailles, des courbes et des contre-courbes, que l'ébéniste liégeois, dorénavant, équilibre ces dernières dans des cadres redevenus pleinement réguliers. Cet assagissement, des décors bien datés du Palais de Liège et les boiseries de l'ancien hôtel van der Maesen (vers 1766) en témoignent. Leur style est épuré, ne péchant plus par l'excès de richesse que manifestent les décors plus anciens (vers 1740) du Musée d'Ansembourg et du cabinet du Procureur général du Palais de Liège.

L'ébéniste liégeois du XVIIIe siècle demeura longtemps fidèle à la tradition du style Louis XIV, comme le montre l'armoire-vitrine datée 1738 du Grand Séminaire de Liège. À l'encontre du style dit Régence né à Paris, la rocaille s'introduit, timidement d'abord, à partir de 1730 environ, dans le cadre classique, tout symétrique, des meubles d'allure Louis XIV. Pour sa part, le bâti des meubles ne fut pas modifié: le compromis se retrouve surtout dans le décor, qui, dans un cadre généralement rigide, associe les méandres de la rocaille, de charmants semis de fleurettes, les cour-

bes et les contre-courbes et des ajoncs pleins de sève.

À l'état pur, le style Louis XV est presque inexistant à Liège et en son pays, si l'on excepte des meubles et des décors exécutés pour le prince-évêque Jean-Théodore de Bavière. Certains meubles bourgeois en approchent par l'ornementation.
Nous savons que le style Louis XVI fut adopté en pays mosan vers 1780, sous le règne du prince-évêque de Liège François-Charles de Velbruck, quelque dix ans après Paris. Son succès en terre liégeoise qui, après le règne de Velbruck, couvre ceux de Hoensbroeck (1784-1792) et de Méan (1792-1794), le dernier prince-évêque de Liège, est dû en ordre principal à cet ébéniste virtuose que fut le Liégeois Michel-Joseph Herman (Goé 1766 - Liège 1819) dont l'atelier perpétuera la grâce du Louis XVI en pleine époque Empire.
Tout au début de l'implantation du style Louis XVI en terre liégeoise, des formes et des décors de meubles combinent des éléments des styles Louis XV et Louis XVI, dans une symétrie pleinement retrouvée, comme nous le prouvent un canapé et un fauteuil de malade, datés de 1775 environ, faisant partie de l'ancien mobilier du château de Hex. En France, le style de transition Louis XV-Louis XVI se manifeste déjà en pleine époque Louis XV, près de vingt ans avant la mort du Bien-Aimé. Les interprétations liégeoises du style Louis XVI ne furent pas des plus heureuses car elles confèrent aux motifs délicats de ce style des proportions et des reliefs parfois exagérés.

Types de meubles et cadre décoratif. Si les décors ressortissant au style Régence liégeois sont une transcription synthétique vraiment originale des styles Louis XIV, Régence et Louis XV de la France, les ébénistes du Pays de Liège signalent aussi leur esprit d'indépendance par le choix des types de meubles. La commode, que créa Paris, conserva en pays mosan, pendant tout le XVIIIe siècle, son rôle pratique que soulignent à la fois la solidité et la probité de l'exécution. Né sous Louis XV, le scriban — ou secrétaire à dessus brisé avec abattant — fut aussi un meuble utile et dont la forme première s'associe parfois, curieusement, avec un haut de buffet vitré ou à panneaux pleins. Le buffet-vitrine est connu par nombre d'exemplaires qui sont des chefs-d'œuvre de menuiserie, ainsi que l'horloge en gaine dont la confection fournit l'occasion de nombreuses commandes de mouvements aux horlogers liégeois à la renommée bien établie. Mentionnons encore le buffet fermé, le bahut, la bibliothèque, l'encoignure dont il existe au Musée d'Ansembourg, à Liège, un bon exemplaire de style Louis XIV, et les sièges. La variété même des types — parfois combinés — de meubles liégeois dénote chez leurs créateurs un esprit inventif non exempt d'une charmante fantaisie.

Pour bien comprendre le rôle du meuble du Pays de Liège dans la société du XVIIIe siècle, il est indispensable de ne pas l'isoler du cadre ancien pour lequel il a été conçu. Aussi, combien est-il utile à l'amateur du meuble liégeois de connaître les élégants intérieurs du pays mosan, avec leurs remarquables boiseries sculptées — les lambris, les portes, les volets, les dessus de cheminée, les trumeaux, — les stucs des plafonds, des dessus de portes et de cheminées, les belles ferronneries de certaines rampes d'escaliers, les riantes peintures des cheminées, des trumeaux et des plafonds; telles sont les principales techniques décoratives, où l'ébéniste s'impose par la qualité, qui confèrent aux intérieurs mosans une classe de bon aloi. Liégeois, au sens principautaire du terme, étaient les ébénistes, les ferronniers et les peintres; souvent Italiens mais aussi Liégeois étaient les stucateurs et les polychromeurs. Leurs œuvres, qui marquent souvent un synchronisme chronologique, sont probes et sincères, sans grand souci d'ostentation, et donnent aux châteaux, aux hôtels, aux maisons de l'aristocratie et de la bourgeoisie de la Principauté de Liège cette quiétude, ce confort et cette joie de vivre que le meuble liégeois contribua largement à affirmer.
Leur clientèle patricienne et bourgeoise étant

plus désireuse de bien-être que d'opulence, les ébénistes liégeois eurent le bon sens, malgré leur habileté technique, de ne pas vouloir rivaliser avec les œuvres somptueuses et coûteuses à la fois des grands exécutants comme Boule et Riesener. Et c'est heureux! Les conditions d'existence de la clientèle liégeoise excluaient un trop grand luxe, mais les ébénistes liégeois eurent l'occasion de prouver leur maîtrise par l'emploi des vernis, du bronze et des marqueteries.

Qualités et originalité du meuble liégeois. La haute qualité des meubles liégeois en chêne sculpté est incontestable. Si, au point de vue du style — mais c'est une affaire de goût personnel —, il fallait leur faire un reproche, il porterait sur l'abondance des décors. Mais dans les beaûx meubles liégeois, la floraison décorative est si fine et due à des mains si habiles qu'on se doit d'admirer leur parfaite réussite, d'autant plus qu'un bon rapport entre les sculptures empêche celles-ci de paraître trop touffues. Qu'il suffise d'examiner la superbe double porte Louis XIV du Musée Curtius provenant de l'hôtel de ville de Liège: au centre, des sculptures à jour en relief accentué; sur les cadres, une ornementation très fine et en faible relief.

Le style des sculpteurs - ornemanistes liégeois est nerveux, plein de finesse et empreint d'originalité inventive. La broderie de leurs décors est assez envahissante: elle court non seulement sur la façade des meubles, mais elle empiète aussi sur les angles abattus ou sur les pans coupés, parfois légèrement cintrés. Ces décors d'écoinçonnement caractérisent aussi le mobilier liégeois. Les faces latérales des meubles, moins visibles pourtant, sont parfois également couvertes de sculptures, fines aussi, où un sort spécial est fait aux motifs floraux. Remarquablement habiles dans la création des décors sculptés sans lourdeur, ces ébénistes ont à l'occasion été moins heureux dans la recherche des proportions et l'équilibre des volumes. En effet, des meubles sans piètement paraissent massifs et, d'une manière générale, la hauteur des meubles à un corps est plus accentuée qu'en France, comme si les sculpteurs de meubles liégeois avaient tenu à s'assurer le champ le plus vaste possible.

Cette tendance à créer des meubles à la fois volumineux et richement ouvrés, des meubles plus 'meublants' qu'en France, semble répondre à un certain sentiment d'opulence, propre à une bourgeoisie cossue. Elle n'a pas toutefois empêché l'heureuse réalisation des décors au cordonnet, attestés dès le premier quart du XVIII[e] siècle, et esthétiquement légers. Elle n'a pas davantage étouffé l'inclination de certains ébénistes liégeois — tel l'auteur du bas de buffet du salon aux tapisseries du Musée d'Ansembourg — pour de délicats décors à faible relief et des jeux subtils de moulures de largeur différente. Ni lourds, ni mièvres, tels s'imposent les meilleurs meubles liégeois sculptés, comme l'élégante console dite d'Oultremont exposée dans la même institution.

La France a fourni des modèles aux ébénistes liégeois qui se sont essayés à réaliser des meubles marquetés. Leurs découpes florales en bois teinté ne sont pas moins réussies.

Particularités techniques et stylistiques. À Liège, où la mise en œuvre des bois de placage et de la marqueterie ne constitua jamais une activité essentielle, la faveur portée au chêne par les ébénistes liégeois distingue ceux-ci de leurs confrères français qui utilisèrent une plus grande variété de bois. Il n'empêche qu'à l'occasion, des meubles liégeois, des commodes et des consoles notamment, furent construits dans un bois plus tendre, mais les défauts de la matière appelèrent l'emploi de la couleur ou d'un vernis dont la patine est d'un ton bronzé.

La matière habituelle utilisée pour la confection des sièges liégeois n'est pas le chêne, mais surtout le frêne et l'orme ou encore le hêtre. À la fin du XVIII[e] siècle, on emploie parfois des bois fruitiers comme le poirier. Mais, partout dans le Pays de Liège, la matière de prédilection resta indiscutablement le chêne, matière dure, chaude d'aspect, dont la beauté du camelot, contrairement à ce que pense le

Français Roubo, ne commande pas la polychromie. La texture même du chêne fait de celui-ci un matériau de choix pour les sculpteurs que ne satisfait pas la taille molle du bois tendre.

Dans la création des meubles liégeois du XVIIIe siècle, le marbre ne paraît avoir été utilisé que pour les consoles d'applique. Les commodes, elles, possèdent une tablette en bois et nous n'en connaissons pas qui soient pourvues d'une tablette originelle en marbre. Le marbre le plus communément employé par les Liégeois était au XVIIIe siècle un marbre à dominante rouge provenant en ordre principal de la carrière de Saint-Remy à Rochefort, dans l'actuelle province de Namur.

D'après le règlement du métier des charpentiers, les artisans liégeois du meuble sculpté doivent être classés en menuisiers et en sculpteurs-ébénistes, ces deux appellations signalant, d'une manière générale, les deux étapes principales de la fabrication d'un meuble sculpté en plein bois: le débitage et l'assemblage d'une part et, d'autre part, le travail artistique constitué par la sculpture d'un décor où les Liégeois se montrèrent des maîtres. Nous donnons évidemment au terme 'ébéniste' l'extension de sens admise de nos jours. Sans être un démarquage du meuble et des décors français, le mobilier liégeois de menuiserie au XVIIIe siècle ressuscite pour nous, pas toujours avec retard et dans une qualité technique et stylistique parfois digne de Paris même, une manière d'être en harmonie avec la société française qui affirme son goût et la mode. Ce goût, nos ébénistes ne l'ont pas trahi par provincialisme ou incompatibilité de culture.

LE MOBILIER NAMUROIS

Avec le milieu du XVIIIe siècle, comme vient encore de le montrer Eugène Nemery, Namur connaît une période d'efflorescence, sous le



ESCALIER TYPIQUEMENT NAMUROIS À DÉPART (ŒUVRE DU SCULPTEUR VANDENBASE) ET BALUSTRES SCULPTÉS (PAR THOMAS DE CHARLEROI) EN FORT RELIEF. XVIIIe siècle. *Inspiration encore d'esprit baroque pour une part. Cage d'escalier principale de l'hôtel de Croix à Namur, construit en 1751-1752 (Photo Francis Niffle, Liège).*

signe de la France, dans le domaine de l'architecture tant religieuse que civile. Les ornemanistes et les ébénistes namurois en bénéficient. À en juger par les boiseries d'églises et de couvents, encore en place, l'aire de dispersion de la manière namuroise couvre, du nord au sud et au-delà des limites de l'ancien comté, l'Entre-Sambre-et-Meuse, Dinant et Givet pour une part; à l'est, en Condroz et en Famenne jusqu'à Lavaux, Ciney et Andenne, où Liège impose déjà son emprise. Les menuisiers namurois spécialisés dans les boiseries d'églises étendront leur champ d'action au Brabant, au Hainaut, à la Campine et jusqu'à Maastricht.

Moins diversifié qu'à Liège, l'éventail des pièces du mobilier namurois comporte de hauts meubles (armoires, buffets, placards), des horloges en gaine et des meubles composés: le buffet-commode et le buffet-scriban. Rares sont les petits meubles soignés, comme

les secrétaires à dessus brisé, les tables-consoles et les tables à gibier (les unes et les autres souvent pourvues d'une tablette en marbre de Saint-Remy). Le siège demeure mal connu avant le Louis XVI. Par contre, les scribans simples, parfois à pieds de biche, sont également répandus. Quant aux commodes à décor sculpté, elles sont rares.

Les grandes armoires à décor Louis XIV, Régence et Louis XVI, généralement à deux portes, avec couronnement très saillant droit et parfois courbe (à l'instar de la belle armoire vaissellière du Musée de Croix), sont des meubles très architecturés par la mouluration puissante et par les pilastres classiques latéraux dont les chapiteaux peuvent être combinés avec des têtes sculptées à l'espagnolette (Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire). Généralement simple, le piètement montre à l'occasion des lions couchés, taillés en ronde bosse (Namur, Musée de Croix). Comme pour les armoires liégeoises, les lignes générales n'ont guère évolué, les formes galbées étant exceptionnelles.

Le meuble namurois, qui conserve des particularités d'esprit baroque, fut et restera monumental. Aussi ne fut-il bien adapté au goût du jour qu'avec le style Louis XIV.
Dans la composition, la manière des ornemanistes namurois, particulièrement dans les boiseries d'église, répond au style brabançon qui affectionne les décors surabondants non exempts parfois d'une lourdeur à laquelle Liège échappe souvent. Cette orientation est conforme aux cadres historiques de l'ensemble des anciens Pays-Bas méridionaux. De part et d'autre, à Liège et à Namur, les esthétiques diffèrent mais aussi les techniques de la mise en œuvre des menuiseries ornées.

Ceci dit, au XVIII[e] siècle, les meubles et les décors namurois constituent une famille esthétique dont l'originalité et les qualités techniques et artistiques auraient fait honneur à maintes provinces françaises.



SECRÉTAIRE EN PENTE À PIEDS DE BICHE ET À DÉCOR SCULPTÉ LOUIS XIV. *Étoile (en bois de deux couleurs) incrustée à l'abattant. Production namuroise, comme celle de l'aile de l'armoire vaissellière dont un détail est vu à droite. Namur, Musée de l'Hôtel de Croix (Photo Francis Niffle, Liège).*

LE MOBILIER EN HAINAUT

Bien que le sujet soit loin de manquer d'intérêt, au contraire, répétons qu'il en sera peu traité ici parce qu'il a donné naissance à une littérature critique infiniment moins développée que celle relative à Liège et à Namur. Les pages que Christiane Piérard a consacrées récemment au mobilier conservé dans les Musées de Mons constituent une exception. Il en résulte que des inventaires manuscrits ou édités, ou bien des catalogues d'expositions, sont à explorer et que la qualité des meubles ne nous renseigne pas sur leurs origines précises. L'histoire du mobilier montois reste donc à faire.
Des ébénistes ont cependant été réputés à Ath, tels les Ouverleaux.

Une place à part doit être ménagée à Tournai. La '*cité royale*' ne se montrait pas, comme le

comté de Hainaut, à la fin du XVIII[e] siècle, conservatrice 'des formes éprouvées et du goût bien établi'. Branchée directement sur le goût français, elle suivait tout naturellement, et rapidement, la mode venue de Paris. Ainsi s'explique la vogue, à Tournai, des styles Louis XVI, Directoire et Empire, contrairement à ce qui s'est passé à Liège où le meuble liégeois du XVIII[e] siècle vivait sur son apogée. Témoignent de cette tendance des intérieurs tournaisiens magnifiques dont beaucoup, hélas! ont été détruits en 1940 par les bombardements.

On notera aussi, au sujet des ornemanistes que le décorateur tournaisien Piat-Joseph Sauvage (1744-1818) a travaillé pour Louis XVI et Marie-Antoinette. Ici également les travaux entrepris par Paul Rolland sur les décors fixes et les précieux spécimens fournis par des expositions récentes restent à compléter.

Joseph PHILIPPE.

DÉPART D'ESCALIER MONTOIS. *Décor au dauphin. 2[e] moitié du XVIII[e] siècle. Mons, Musée Jean Lescarts (Photo du Musée).*



PANNEAU SCULPTÉ DES STALLES DE L'ÉGLISE SAINT-NICOLAS À MONS. *Détail de la construction du Temple. Auteur: Charles-Auguste Fonson (1706-1788) (Photo Francis Niffle, Liège).*



DÉPART D'ESCALIER TOURNAISIEN DU XVIII[e] SIÈCLE. *Tournai, La Maison tournaisienne, Musée du Folklore (Photo Jean-Pierre, Tournai).*



NOTE ADDITIONNELLE

Les institutions les plus notables en matière de conservation et d'étude du mobilier et de décors en pays mosan, du moyen âge à nos jours, sont les Musées Curtius et d'Ansembourg à Liège qui font partie du vaste ensemble formé des collections des Musées d'Archéologie et d'Arts décoratifs de cette ville. C'est au Musée Curtius que sont montrés les meubles et maints décors du XVe au XVIIIe siècle compris, ainsi que de nombreux modèles dessinés, le Musée d'Ansembourg étant entièrement consacré au XVIIIe.
Le Musée d'Ansembourg, l'un des hôtels XVIIIe siècle parmi les plus remarquables de Belgique, conserve la plus belle série de meubles liégeois de ce temps, dans de remarquables décors. D'autres meubles importants de cette école font partie des collections des Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles.
Pour le Namurois, le Musée de l'hôtel de Croix, à Namur, offre au Musée d'Ansembourg un pendant des plus digne d'intérêt tant pour les décors d'architecture que le mobilier.
En Hainaut, Mons (Musées du Chanoine Puissant et de la Vie montoise) et Tournai (La Maison tournaisienne) conservent quelques témoins significatifs du mobilier hennuyer, qui attendent un examen plus poussé. L'incendie de mai 1940, qui a détruit quelque deux mille maisons à Tournai, a malheureusement anéanti des intérieurs Louis XVI et Empire qui étaient de toute beauté.

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Pour le Pays de Liège, l'ouvrage fondamental consacré au mobilier liégeois est celui de J. PHILIPPE: *Le Mobilier liégeois (moyen âge - XIXe siècle)*. Liège, 2e éd., 1968, 140 pp., 145 pl., avec une bibliographie détaillée. Cet ouvrage avait été précédé de quelques aperçus dont celui d'A. MAUMENÉ, *Maisons et meubles ardennais et wallons*, dans *La vie à la campagne*, Paris, n° 15, 1930, et de H. VAN HEULE, *Le meuble liégeois*, Liège, 1952, 25 pl.
Ajoutons-y particulièrement deux excellentes études du comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA: de 1930, *De la manière de dater les meubles liégeois du XVIIIe siècle*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, Bruxelles, 1930; de 1937, *Décors anciens d'intérieurs mosans*, t. IV, Liège, 116 pp., 116 ill.
Après 1968, de nouvelles présentations générales voient le jour: dans *Plaisir de France*, Paris, février 1971, *Le mobilier liégeois*, par J. PHILIPPE; dans l'ouvrage dirigé par P. VERLET, *Meubles, styles et décors*, t. I, 1972, *Mobilier liégeois du XVIIIe siècle*, par P. et B. COLMAN.
Pour le mobilier et les décors conservés aux Musées Curtius et d'Ansembourg, nous renvoyons à J. PHILIPPE, *Trésors des Musées liégeois*, Liège, 1976.
Une vaste synthèse couvrant géographiquement le 'pays sans frontière' qu'animent Liège, Maastricht et Aix-la-Chapelle paraîtra en 1977 sous la plume de l'auteur précité: *Encyclopédie mosane des décors, des styles et du mobilier, moyen âge - Art Nouveau*, avec une préface de P. VERLET. Elle comprendra le Namurois dont les caractéristiques du mobilier ont été bien présentées par E. NEMERY, *Le meuble namurois du XVIIIe siècle*, Gembloux, 1970 (*Wallonie, Art et Histoire*, n° 5).
Sur le Hainaut, voir notamment: P. ROLLAND, *Intérieurs tournaisiens*, Bruxelles, 1944 (seuls les décors fixes sont ici étudiés); C. PIÉRARD, *Mobilier conservé dans des musées montois*, dans *La Vie wallonne*, t. L; 1976, pp. 213-226.
Pour les Ardennes, se reporter au travail de MAUMENÉ, cité ci-dessus et à l'ouvrage annoncé de J. PHILIPPE. Dans le mobilier de cette zone, confluent des influences liégeoise et lorraine.

L'orfèvrerie en Wallonie aux XVIIe et XVIIIe siècles

Pendant les deux derniers siècles de l'Ancien Régime, l'art de l'orfèvre bénéficie de conditions favorables en pays wallon comme dans le reste de l'Europe. Les métaux précieux affluent avec une abondance sans précédent. L'argent surtout, 'la matière même de l'orfèvrerie', est extrait sur une grande échelle, à partir de 1570, des célèbres mines de Potosi, en Bolivie; il s'écoule, via l'Espagne, en un 'véritable fleuve'. Il parvient dans les ateliers des disciples de saint Eloi sous forme de lingots, de numéraire, d'argent 'brûlé' (c'est-à-dire retiré des cendres de tissus relevés de fils de ce métal) et, pour une bonne part, d'objets endommagés ou démodés. La matière d'une pièce envoyée à la fonte est en effet récupérée, et sa valeur dépasse presque toujours largement le coût de sa mise en œuvre. L'orfèvrerie est d'ailleurs considérée comme une réserve destinée à être monnayée en cas de besoin; les inventaires anciens l'évaluent au poids du métal, sans tenir compte de la qualité du travail.

Elle n'est plus alors réservée au service divin, à la conservation des reliques les plus insignes et à la délectation des plus puissants parmi les grands de ce monde. Elle reste un luxe, mais accessible aux membres du haut clergé, de la noblesse et de la nouvelle bourgeoisie capitaliste. Elle trouve sur place une belle clientèle: princes-évêques de Liège, évêques de Tournai et de Namur, chanoines, abbés, grands et petits seigneurs pourvus de solides patrimoines et de charges lucratives, marchands-banquiers enrichis par le négoce des clous ou des draps...

Les orfèvres sont en nombre correspondant. Liège en a vu travailler jusqu'à plus de cinquante simultanément. Mons, Tournai et Namur, autres 'capitales féodales', en ont eu beaucoup elles aussi. Ath, Nivelles, Dinant, Huy, Visé, Verviers et Malmedy en ont eu plusieurs, Herve, Couvin, Saint-Hubert et Virton un au moins. Waremme, Ciney, Châtelet, Fosses et Thuin sont mentionnées dans un règlement liégeois de 1774. Sans parler des villes hennuyères passées sous la domination française au temps de Louis XIV, Valenciennes en tête.

Dans toute cité qui en compte assez, ils sont organisés en corporation; c'est chose faite dans les principales d'entre elles depuis le moyen âge; cela se fait à Ath en 1662. Ailleurs, ils se trouvent rattachés à la corporation de la cité la plus voisine.

Le régime corporatif n'était rien moins que libéral. Dans le cas des orfèvres, à vrai dire, une réglementation stricte assortie de contrôles sévères était une nécessité, 'tant pour le prix de la matière que pour le bien et la sûreté du public'. Emanés principalement de l'autorité souveraine, les règlements n'avaient pas force de loi dans toute l'étendue du pays wallon, partagé entre les provinces de l'héritage bourguignon, la principauté de Liège et celle de Stavelot-Malmedy; ils ne divergeaient cependant pour rien d'essentiel.

La qualité de maître-orfèvre était des plus difficiles à conquérir. L'apprentissage requis, dont les clauses faisaient habituellement l'objet d'un contrat notarié, commençait vers l'âge de douze ans; il s'étendait sur quatre années au moins, et souvent davantage; il débouchait sur une carrière de compagnon, c'est-à-dire d'ouvrier. Pour passer maître, il fallait faire chef-d'œuvre et acquitter des droits. Les obstacles à franchir étaient savamment gradués dans le but de favoriser les fils de maître, les habitants de la cité et les enfants légitimes.

Un maître ne pouvait embaucher qu'un nombre restreint de compagnons et d'apprentis. La boutique-atelier ne pouvait rien cacher aux regards des passants. Les matières mises en œuvre devaient répondre à de très strictes prescriptions. Il était défendu de 'courir après l'ouvrage' de ses confrères, et d'acheter des objets volés. Impossible de détailler ici ce code rigoureux... et souvent transgressé, comme l'attestent les règlements eux-mêmes, qui font les uns après les autres allusion aux fraudes et aux abus à empêcher.
Un contrôle permanent s'exerçait pourtant. À tout moment, les 'rewards' — comme on les nommait à Liège — pouvaient surgir, armés du pouvoir de perquisitionner et d'examiner les ouvrages, achevés ou non. Des sanctions proportionnées à la gravité du délit frappaient tout délinquant et ses éventuels complices.
Ces garanties de caractère général n'étaient pas encore suffisantes. Il en fallait qui fussent attachées à chaque pièce, prise en particulier. Ainsi naquirent les poinçons, pour la plus grande tranquillité d'esprit des clients méfiants... et pour le plus grand bonheur des spécialistes futurs.

Ce sont des sortes de sceaux, très difficiles à contrefaire, ce qui de surcroît était sévèrement défendu. Chaque maître-orfèvre avait obligatoirement le sien, qu'il devait 'insculper' (frapper) dans une plaque-témoin en regard de son nom, et ensuite dans le métal de toute pièce sortant de ses mains. À cette marque personnelle s'ajoutaient celles de la corporation. Elles étaient apposées par un 'essayeur' ou 'marqueur', qui prenait soin de vérifier au préalable si le métal mis en œuvre était de bon aloi. Il faisait à cet effet un minime prélèvement en s'aidant d'une échoppe, qui traçait un sillon en zigzag, nommé prise d'argent ou rayure-éprouvette, ou encore, à Liège, strich ou striche. S'il ne trouvait rien à redire, il poinçonnait la pièce au nom de la corporation.
Les orfèvres du pays wallon faisaient pour la plupart figurer dans leur poinçon leurs initiales, au nombre de deux le plus souvent, parfois de trois; habituellement, et surtout au XVIII[e] siècle, elles étaient surmontées d'une couronne à trois fleurons; exceptionnellement, elles se combinaient en un monogramme. Certains se contentaient d'une seule lettre. D'autres encore, surtout à Mons, préféraient des emblèmes figurés.
Identifier ces poinçons serait chose aisée si les plaques d'insculpation nous étaient parvenues; ce n'est malheureusement pas le cas, sauf à Mons, et pour une période antérieure à celle qui nous intéresse ici. Bien rares les objets qui sont à la fois poinçonnés et signés en toutes lettres ou mentionnés dans quelque document d'archives avec toute la précision requise. Dans la plupart des cas, il faut faire fond sur des concordances laborieusement établies: le poinçon aux initiales NL surmontant un petit lion, relevé sur des pièces liégeoises échelonnées de 1703-1704 à 1716-1717, peut être attribué à l'orfèvre liégeois Nicolas Lion, né en 1679 et mort en 1734.
Les poinçons corporatifs, quant à eux, s'inspiraient souvent des armoiries de la Cité. À Mons, c'était une petite tour; à Tournai aussi, mais de forme moins simple et moins stable, et inscrite dans un écusson de contour généralement plus recherché; à Ath, c'était une croix posée sur trois gradins; à Nivelles, une crosse d'abbesse entre les lettres N et L; à Virton un V surmonté d'une fleur de lys. Le poinçon de Namur fait voir un lion surmonté du briquet de Bourgogne; il se complète, à partir de 1682 au plus tard, d'une date inscrite dans le bas. Celui de Liège montre l'aigle bicéphale du Saint-Empire; de 1622 à 1667, le millésime de l'année en cours s'introduit dessous; par la suite, la date se renouvelle encore en 1688, 1724, 1744, 1764, 1772, 1784 et 1792, années qui voient l'avènement d'un prince-évêque, en 1723, où c'est un interrègne *(sede vacante)* qui s'ouvre, et en 1693, 1710 et 1711, où c'est l'introduction d'un nouveau règlement qui est à la base du changement. Le poinçon de Visé fait voir un perron chargé d'un écu à une bande, celui de Huy un château à trois tourelles, longtemps accompagné du millésime 1697.

En 1612, les archiducs Albert et Isabelle prescrivirent l'adjonction d'un second poinçon. L'édit fut appliqué à Mons et à Tournai, où l'on poinçonnait pareillement d'une tour, ce qui n'était pas sans inconvénient; comme marque seconde, Tournai eut un T, presque toujours couronné, Mons les initiales des archiducs, A et E liés et couronnés (E pour Élisabeth, Isabelle étant la forme espagnole de ce prénom); choix teinté de flagornerie ou témoignage de particulière estime, on peut se poser la question. À Ath, on vit apparaître, mais pas régulièrement, les armoiries du comté de Hainaut surmontées d'une couronne. Dans les autres cités wallonnes soumises à l'autorité des archiducs, leur édit resta, semble-t-il, lettre morte. À Liège, une marque seconde apparut en 1622, en même temps que le millésime sous l'aigle: les lettres A et V imbriquées, initiales du 'marqueur' entré en fonctions à ce moment, Aymond Voes. Elle fut remplacée en 1653 au plus tard par une version très simplifiée des armoiries du prince-évêque régnant, Maximilien-Henri de Bavière. Poinçon qui changea fatalement du tout au tout chaque fois que la crosse et l'épée passèrent dans une autre famille, et en sus pendant chacun des interrègnes, au cours desquels le Chapitre cathédral marquait sa souveraineté en faisant remplacer le blason princier par un buste de saint Lambert; une instabilité vraiment sans exemple! Huy eut aussi, mais tardivement, une deuxième marque, tout bonnement HUY.

Un autre poinçon corporatif s'était introduit beaucoup plus tôt, par l'effet d'un édit de Philippe le Beau: la 'lettre de décanat' ou 'lettre décanale', destinée à révéler l'identité des doyens — chefs de la corporation et dès lors porteurs de responsabilité — en exercice au moment du marquage. La lettre changeait, suivant l'ordre alphabétique, quand se terminait le mandat, ordinairement d'un an. Le Z était suivi d'un nouvel A, d'un type plus ou moins modifié. En théorie, c'est de quoi dater les pièces avec une remarquable précision. En fait, cela donne de la tablature aux spécialistes, en raison des fluctuations des usages suivis. Dans les centres d'importance secondaire, on s'est passé de lettre de décanat. Celle-ci fut supprimée en 1749 par une ordonnance de l'impératrice Marie-Thérèse valable dans toute l'étendue des Pays-Bas autrichiens; à sa place apparut un poinçon montrant les deux derniers chiffres du millésime de l'année en cours.

Liège en usa en ceci aussi d'autre manière. Un règlement de 1544 y introduisit une 'lettre de l'alphabeth, laquelle désignerat l'an, enquel les dittes vasselles auront été faites, comme l'on use en Anvers et autres Villes circonvoisines'; mal suivi, il fut abrogé en 1622. La lettre — 'annale', plutôt que 'décanale', car le 'bon métier' était dirigé par des 'gouverneurs', et non par des doyens — réapparut en 1693. Les séquences alphabétiques successives, assujetties aux règnes et aux interrègnes, et d'une façon qui a varié, furent de longueurs très inégales; la plus étendue s'arrête au V.

La plupart des pièces portent donc — ou devraient porter — une marque d'orfèvre, une rayure-éprouvette, une ou deux marques de cité, une lettre décanale ou annale. Sur quelques-unes s'ajoute l'un ou l'autre poinçon particulier. Liège en avait un, au XVIIIe siècle, pour l'*argent de louis,* au titre du louis blanc de France, supérieur à l'aloi local: c'était un perron accosté des lettres A et L. L'*argent de Bavière,* à bas titre, s'y distinguait, lui, par des poinçons réduits en nombre et en dimensions.

Revenons aux maîtres-orfèvres. En contrepartie de tant d'obligations, le régime corporatif leur assurait des privilèges fort enviables: ils pouvaient seuls exercer leur art, et le commerce aussi leur était réservé, à quelques exceptions près, strictement limitées. L'égalité des droits était posée en principe. Elle ne pouvait empêcher les inégalités naturelles de se faire jour: tel atelier au grand complet ne suffisait pas à la besogne, tel autre faisait petit bruit; les plus belles commandes allaient aux maîtres les mieux doués. Les meilleurs ciseleurs trouvaient dans la médaille et le coin monétaire des domaines où ils pouvaient bril-

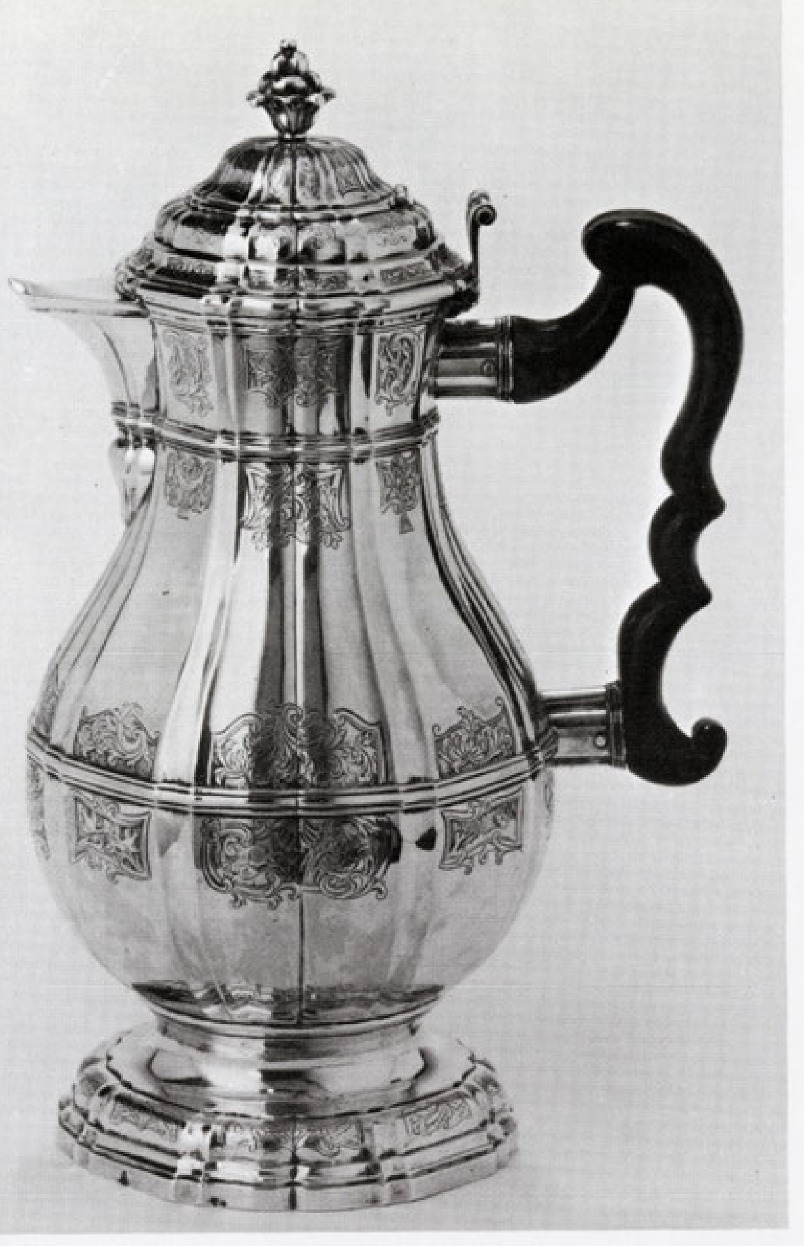
ler. Les plus entreprenants se faisaient octroyer une commission de monnayeur ou de contrôleur des monnaies, et quelques-uns vérifièrent ainsi que la roche Tarpéienne est près du Capitole... Aux liens multiples et forts ourdis par le système corporatif s'ajoutaient ceux du mariage, préparés par les relations de voisinage; car comme tout commerce de luxe, celui de l'orfèvrerie tendait à se concentrer en quelques points de la cité. D'inextricables généalogies et de longues 'dynasties' caractérisent ce petit monde.

Monde passablement fermé, mais non hermétiquement. Le *métier* de Liège accueillit, entre autres, et d'assez bon gré dans la plupart des cas, les Hutois Nicolas-François Mivion, André Dumont et Jean-François Beanin, le Dinantais Jean-Baptiste André, le Nivellois Jean Taverne et le Douaisien Adrien des Wattines. Inversément, bon nombre de ses membres s'en furent chercher fortune ailleurs: à Anvers ou à Bruxelles, en France, et surtout à Paris, voire en Italie, en Angleterre, en Suède ou en Russie.

De la production des orfèvres de Wallonie au long des deux siècles qui nous intéressent ici, il ne subsiste qu'une partie, sans doute relativement faible. Les changements du goût ont fait de permanents ravages, surtout dans l'art civil. Les péripéties de la Révolution en ont fait d'effroyables, surtout dans l'art d'église. L'orfèvrerie religieuse s'est merveilleusement épanouie sous l'action de la Contre-Réforme, et spécialement du fait de la reviviscence du culte des reliques et de l'exaltation de l'Eucharistie. La châsse de saint Macaire, exécutée en 1616 par le Montois Hugo de la Vigne, qui l'a signée de son nom en toutes lettres, est à citer hors pair. Elle éclipse celle de sainte Lutgarde (1624), qui porte avec les poinçons de Liège celui du maître BA (Benoît Adriani?), et celles qu'a exécutées le Namurois Henri Libert (pas moins de cinq nous sont parvenues, échelonnées de 1599 à 1617). S'y ajoutent des bustes-reliquaires: celui de saint Poppon de Stavelot (1626, par l'orfèvre liégeois Jean Goesin, inspiré de celui de saint

CHÂSSE DE SAINT MACAIRE, 1616, *par l'orfèvre montois Hugo de la Vigne. Gand, cathédrale Saint-Bavon (Photo A.C.L.).*

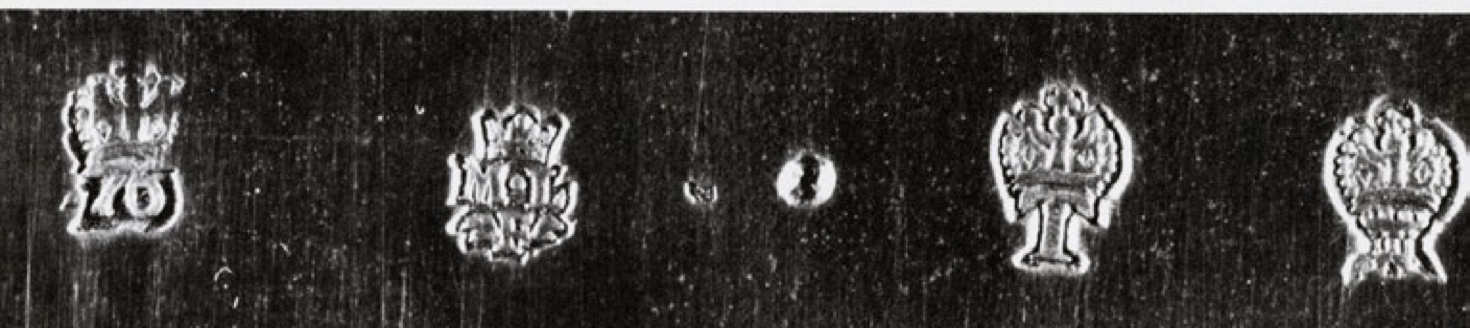




CHOCOLATIÈRE, 1740-1741, *par l'orfèvre liégeois G.L. (très probablement Guillaume-René Lamotte), h. 30 cm, 1150 gr. Collection particulière (Photo Gevaert).*

Lambert, et plus attachant dans ses détails que dans son ensemble), celui de saint Hadelin de Visé (1654, par le même, avec remploi partiel d'un reliquaire médiéval), celui de saint Perpète de Dinant (exécuté à Ath en 1671, de taille imposante et de grande allure). Et des statuettes-reliquaires. Et quantité de reliquaires plus modestes, en forme de coffret, de cartel, de croix, d'ostensoir. Bien plus nombreux encore les vases sacrés, calices et patènes, ciboires et pyxides, ostensoirs enfin. Ces derniers, tout spécialement dignes d'intérêt, subissent peu après le milieu du XVIIe siècle une transformation profonde: au cylindre de tradition gothique est substitué un 'soleil', gloire rayonnant autour du réceptacle circulaire de l'hostie consacrée; métamorphose répondant si bien à l'attente générale qu'elle s'étendit, au prix de remaniements plus ou moins adroits, à quantité de pièces du type précédent; le trésor de Sainte-Waudru montre d'excellents témoins de l'ancien et du nouveau; l'éblouissant ostensoir-soleil des ci-devant 'jésuites anglois' de Liège, géant d'un mètre de haut, exécuté en 1709 par Jean-François Knaeps en 'argent de louis', illustre le triomphalisme du Grand Siècle, jetant ses derniers feux. Et puis toute la gamme des accessoires, ornements et insignes: chrismatoires, burettes et plateaux, bassins, seaux à eau bénite et bénitiers, lampes de sanctuaire, encensoirs et navettes, sonnettes et carillons, cadres de canons d'autel, thabors, croix d'autel et de procession, chandeliers et appliques, garnitures d'autel (les plus somptueuses, telles celle de la cathédrale Saint-Lambert à Liège et celle de la collégiale Sainte-Waudru à Mons, ont été envoyées au creuset pendant la période révolutionnaire), bustes, statuettes et statues (encore nombreuses dans la Cité Ardente, où la *Vierge des avocats* et la *Vierge des tanneurs* sont sans doute les plus admirées)... La liste s'allongerait d'autant si elle devait être complète.

Elle n'aurait pas encore la longueur de celle que l'on pourrait dresser pour l'orfèvrerie civile. La capacité d'invention du XVIIIe siècle, appliquée à l'art de vivre qu'il cultive avec tant de passion, a véritablement fait merveille. Elle a fait naître une extraordinaire variété d'objets; de la brosse au plat à barbe, des agrafes de ceinture aux boucles de souliers, des pots à oille aux réchauds de table, des rafraîchissoirs aux cafetières, théières et chocolatières, des couverts aux flambeaux, des boîtes à savon, à éponge, à mouches, à bonbons, à tabac, aux écritoires, aux épées et aux pistolets, tout s'est embelli sous les mains expertes des orfèvres, Pas de plus magnifique témoin chez nous que l'ensemble commandé



SOUPIÈRE, 1776, *par l'orfèvre tournaisien Marc Le Febvre, h. 31 cm, 7100 gr. Tournai, Musée d'Histoire et d'Archéologie (don du Comité anversois pour le relèvement de Tournai).*

SES POINÇONS.
(Photos Studio Gamma, Quiévrain).

en 1787 au Tournaisien Lefebvre-Caters par le comte de Mérode. Le XVIIe siècle était moins imaginatif. Il cultivait l'ostentation. Les contemporains de Louis XV, qui s'en souciaient fort peu, en envoyaient gaillardement au creuset les témoins, alors déjà raréfiés par les fontes de détresse. Ils appréciaient cependant encore les aiguières et bassins, fonctionnellement associés à l'époque où la fourchette était encore un raffinement peu répandu, voire

mal vu, et promus ensuite à la dignité de cadeaux de circonstance, propres à honorer un hôte de marque ou un enfant de la cité rentré de l'Université de Louvain avec le titre envié de *primus*.

L'évolution du style est parallèle dans les deux domaines, avec toutefois dans le religieux une plus forte proportion de pièces trahissant un goût conservateur. Au XVII[e], les impulsions viennent principalement d'Anvers; au début du siècle règne la Renaissance tardive, dans la veine de Corneille Floris, avec persistance de formules gothiques; bientôt la vague baroque vient tout emporter; son reflux commence, irrégulier, avant que le siècle ne s'achève; il paraît dû à la montée de l'influence française. Avec le début du XVIII[e], les effets majestueux, les formes amples et les décors accusés passent lentement de mode. Attentifs aux leçons qui viennent de Paris, charmés par les modèles de Berain, les amateurs d'orfèvrerie réclament de la grâce avant toute chose, des profils souples, des décors capricieux; ce sont les débuts du style rococo, correspondant en France au style Régence. Vient ensuite, au milieu du siècle, son épanouissement, sous le signe de la dissymétrie, de la rocaille et des motifs 'pittoresques'. Puis, au bout d'une douzaine d'années seulement, c'est aux côtes torses — aux ouvrages 'travaillés en torche', disait-on — à connaître la vogue, une vogue qui durera un quart de siècle. Dès avant 1780 le néo-classicisme, alias Louis XVI, commence à s'imposer, avec ses citations archéologiques et sa propension à l'austérité; nos orfèvres ne s'y complaisent pas trop, en général; la fantaisie convenait mieux à leur art.

Chaque centre a des inflexions typiques. Mons et Tournai sont les plus proches de Paris; Namur est dans l'axe Bruxelles-Anvers; Liège, adossée à l'empire germanique et tournée vers la France, cultive le particularisme. Les orfèvres les plus doués ont un tour personnel; mais ils sont aussi parfaitement capables de pasticher tout ce que le client voudra...
La qualité artistique, qui varie naturellement d'une pièce à l'autre, se situe généralement à un très haut niveau. L'aptitude ancestrale des Wallons à travailler les métaux a donné là sa suprême floraison. Les pièces les plus achevées sorties des ateliers de Liège, Mons et Tournai ne craignent pas la comparaison avec la production de Paris et de Londres, on l'a dit et on peut le redire sans forfanterie.
L'intérêt pour l'orfèvrerie des Temps modernes est en hausse en Wallonie comme ailleurs; le temps n'est plus où un Joseph Destrée montrait quelqu'audace en la louant modérément. Soutenu par le goût de collectionner et par la soif de connaître, réunis ou non dans le chef d'une même personne, stimulé par les garanties et les indications fournies par les poinçons, cet intérêt suscite des expositions et des publications qui le renforcent encore. Il a porté ses fruits tout particulièrement à Liège, où se trouvent réunies les conditions les plus favorables. Mais les autres centres ne manquent pas, heureusement, de chercheurs pour relever le gant...

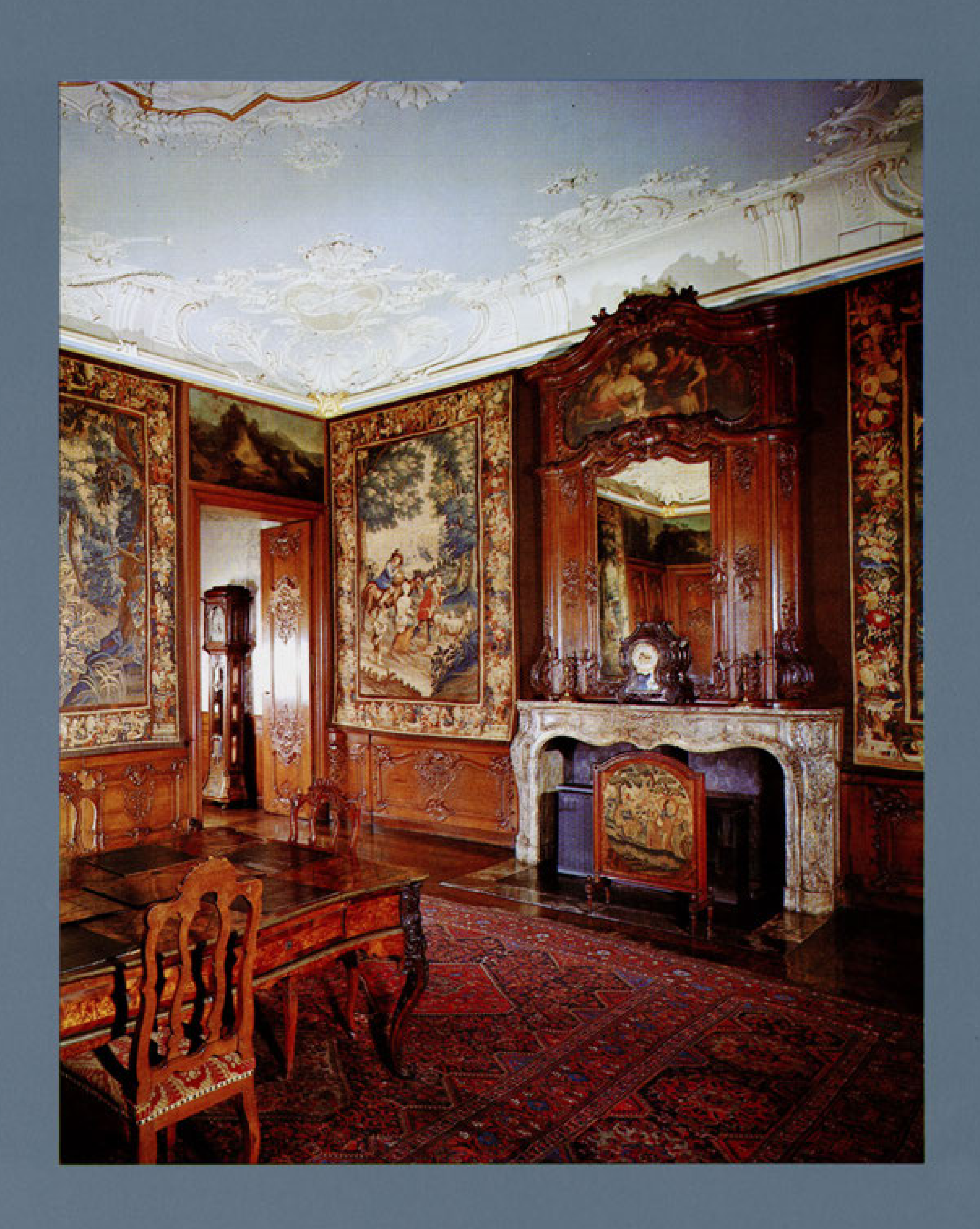
Pierre COLMAN

NOTE ADDITIONNELLE
Voici une liste de poinçons d'orfèvre auxquels on peut associer un nom: à Liège, les poinçons AF (André Forêt), AV (Aymond Voes), CH (Charles de Hontoir), DFL (Denis-François Lamotte), FK (François Knaeps), GL (Guillaume-René Lamotte), HF (Henri de Flémalle), IAD (Joseph-André Dupont), ID (Jacques Dartois), IG (Jean Goesin), IH (Jacques Huberti), IK (Jean-François Knaeps), LE (Lambert Englebert), MD (Melchior Dartois), NM (Nicolas Murguet), PF (Pierre de Fraisne le Vieux), PPI (Pierre-Paul Jonneau), RR (Remy-Joseph Renier) et TW (Toussaint Winand), parmi beaucoup d'autres pour lesquels l'identification appelle des réserves plus ou moins nettes; à Liège et à Visé, le poinçon BL (Bertholet Labeen de Lambermont); à Huy, les poinçons IB (Joseph Beanin), LL (Louis Lebeau) et MD (Materne Delloye ?); à Dinant, GND (Gilbert, puis Charles de Nalinne), CADN (Charles

et Arnold de Nalinne) et HN (Henri-Gilbert de Nalinne); à Malmedy, AT (Antoine-Ignace Tesch) et DR (Dominique Royer); à Nivelles, le poinçon AD (Adrien Demoullin); à Virton, CR (Claude Renault); à Namur, les poinçons IP (J. Petitjean), LC (L. Chenu), NC (N. Cloes), NW (N. Wodon), PFL (Ph.-F. Lahaye) et PW (P. Wodon); à Tournai, GS (Gislain Sailly), MLF (Marc I Le Febvre), PS (Pierre Bellay ?), PF (Piat I Le Febvre), PFM (Pierre-François de Milescamps ?), et PLF (Piat II Le Febvre); à Mons, le cheval au galop (Hugo de la Vigne) et la tête de moine (A.C.I. de Beggitnies).

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

L. et F. CROOY, *L'orfèvrerie religieuse en Belgique depuis la fin du XV[e] siècle jusqu'à la Révolution française*, Bruxelles et Paris, 1911; E. SOIL DE MORIAMÉ, *Orfèvreries tournaisiennes du XVII[e] et du XVIII[e] siècle à l'Exposition de Tournai, 1911*, dans *Annales de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique*, t. LXIV, 1912, pp. 165-304; J. BRASSINNE, *L'orfèvrerie civile liégeoise*, 4 vol., Liège, 1935-1948; A. et G. DE VALKENEER, *Les châsses d'Henri Libert, orfèvre namurois du XVII[e] siècle*, dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments et des Sites*, t. X, 1959, pp. 415-443 et t. XII, 1961, pp. 259-317; A. LOUANT, *Arnould Lison, orfèvre montois († 1638), Son activité professionnelle, sa clientèle, d'après son Registre aux livraisons*, Bruxelles, 1960 (Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, mémoires in-8^{0}, t. XI, fasc. 2); P. COLMAN, *L'orfèvrerie religieuse liégeoise du XV[e] siècle à la Révolution*, 2 vol., Liège, 1966 (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Publications exceptionnelles, n° 2); G. AMAND DE MENDIETA et J.-M. LEQUEUX, *Les Nalinne orfèvres dinantais du XVIII[e] siècle et leur œuvre*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, t. XI, 1969, pp. 153-166; O. DE SCHAETZEN (avec le concours de P. COLMAN), *Orfèvreries liégeoises*, Anvers, 1976.



LE SALON AUX TAPISSERIES. *Intérieur liégeois du XVIIIe siècle. Liège, Musée d'Ansembourg (Photo Mahaux, Liège).*

La céramique

Céramique simple, liée à la vie de tous les jours, il subsiste peu de témoignages des pots et des carreaux à glaçures transparentes ou colorées fabriquées par nos potiers au XVIe siècle. Peu d'éléments aussi, sinon leur provenance, nous permettraient d'affirmer qu'ils sont bien de chez nous. Par contre pour la fabrication des grès, si la parenté était proche avec les célèbres grès allemands de Cologne, de Siegburg, du Westerwald ou de Raeren, il est certain que les centres de Bouffioulx et de Châtelet avaient une activité considérable. Ils fournissaient le pays en grès bruns, ornés de reliefs, d'écussons ou d'armoiries et un peu plus tard y ajoutaient les grès blancs rehaussés d'émail bleu ou violet.

Apparition de la faïence. C'est au XVIIe siècle, semble-t-il, que la faïence, cette terre recouverte d'un émail blanc opaque permettant d'y apposer un décor coloré, apparut dans les provinces wallonnes. Un essai tenté à Namur était resté infructueux mais à Tournai plusieurs requêtes avaient été déposées pour introduire le 'nouvel art de la fabrication des faïences'. Féburier, Caluez, Simon, Beghin s'étaient succédé pour tirer parti de ces terres propres à faire la céramique que venaient enlever les faïenciers de Delft. Mais de leurs produits, contrairement à ceux de leurs concurrents illustres, rien n'a pu être identifié jusqu'à présent. Quant à Pierre Fauquez, qui avait repris l'affaire de Beghin, il décida, à la suite de la fermeture des frontières par le Traité d'Utrecht, d'installer sa manufacture en territoire français à Saint-Amand-les-Eaux. Ainsi Tournai, centre céramique par excellence, se trouvait tout à coup sans faïenciers...

Épanouissement de la porcelaine à Tournai. Il fallut attendre 1750 pour voir éclore la grande manufacture de faïences et porcelaines de Tournai fondée par François Péterinck. S'il demandait le privilège pour la région tournaisienne de la fabrication de 'la faïence, grès d'Angleterre, et brun de Rouen', il exigeait cependant, avant tout, l'exclusivité de la fabrication de la porcelaine pour tous les Pays-Bas. Événement marquant, puisque pour la première fois ce 'produit', une pâte blanche, translucide, enduite d'une couverte brillante, était fabriqué dans nos régions.
Homme énergique — il dirigea lui-même sa fabrique pendant une cinquantaine d'années — Péterinck avait choisi la cité tournaisienne non par hasard mais pour les avantages bien connus qu'elle procurait: terres propres à faire la céramique, voisinage de Lille et de Saint-Amand permettant les transfuges d'artistes et d'ouvriers pour se procurer les secrets de la composition de la pâte et des émaux, proximité du marché français, moyennant la fraude, pour écouler sa marchandise. Mais surtout, situé dans les Pays-Bas autrichiens, l'établissement n'était pas touché par les conséquences du privilège de la manufacture de Vincennes-Sèvres qui, seule en France, avait le droit d'appliquer l'or sur les porcelaines.
A côté de la vaisselle peinte en bleu, Péterinck s'était lancé dès le début dans la création des décors polychromes. Avec l'emploi de l'or, il pouvait réaliser une porcelaine de luxe encore plus appréciée par une clientèle importante qui aimait la qualité. Le comte de Cobenzl, ministre plénipotentiaire, connu pour sa passion des porcelaines, possédait le service décoré d'un papillon en bleu rehaussé d'or et

entouré d'un motif de grecques en or dont les formes rocailles étaient particulièrement recherchées. L'évêque de Tournai, Mgr de Salm-Reifferscheid, avait préféré l'assiette à fines côtes torses, ornée d'un sobre bouquet violet et or. Mais qui était le propriétaire du service exceptionnel aux paysages en camaïeu pourpre, attribué au meilleur peintre de la manufacture, Duvivier, à cause de la finesse de son décor et des lettres inhabituelles inscrites auprès de la marque aux épées croisées? Durant cette période, entre 1763 et 1775, où la manufacture avait atteint son apogée, l'éventail des sujets à commander était très large: bouquets mêlés de roses et de tulipes au parfum d'influence strasbourgeoise, oiseaux de fantaisie arrivés d'Angleterre, paysages en camaïeu pourpre ou polychrome, sujets de fables et bien d'autres encore. Complément de ces décors polychromes, plus abondant encore sur les fonds bleus, l'or se présentait aussi sur certaines pièces comme seul ornement de la porcelaine blanche. Il rehaussait alors des formes riches, garnies de rocailles en relief ou de fines côtes torses qui favorisaient son miroitement dans le jeu d'ombre et de lumière. Avec les années, cependant, le style évoluait, et de la fantaisie prônée par l'art de Louis XV, on était arrivé au classicisme du règne de Louis XVI. Toujours des fleurs, des oiseaux, des paysages mais peints dans une composition symétrique ou contenus dans des médaillons. L'or, plus discret, se posait en filets, ou en galons au bord des pièces. Une nouvelle mode était apparue: on copiait fidèlement des planches d'herbier et de livres d'ornithologie. Le service orné d'après le célèbre ouvrage de Buffon, *Histoire naturelle des oiseaux*, et commandé en 1787 par Philippe, duc d'Orléans, le futur Philippe-Égalité, comprenait plus de seize cents pièces. On ignore encore les raisons pour lesquelles ce prince s'était adressé à Tournai plutôt qu'à Sèvres où il avait acquis déjà, en 1782, des assiettes de ce décor. Mais quoi qu'il en soit, cette commande et sa réalisation prodigieuse avaient élevé la manufacture des Pays-Bas au rang des autres manufactures européennes. Si des décors po-





PORCELAINE DE TOURNAI. SERVICE DUVIVIER. *Musée de Mariemont (Photo Musée de Mariemont).*

PORCELAINE DE TOURNAI. SERVICE D'ORLÉANS. *Musée de Mariemont (Photo Musée de Mariemont).*

lychromes furent encore exécutés au début du XIXe siècle, il est incontestable, qu'avec la mort en 1799 de François Péterinck et, surtout avec le changement d'esthétique apporté par le siècle nouveau, une page définitive de l'histoire de la porcelaine de luxe de la manufacture s'était tournée en 1800.

En même temps que les services, et inséparable de ceux-ci, se développait la sculpture. En effet, certains groupes formaient des 'garnitures de dessert' et destinés à la table, ils étaient composés de personnages réunis autour d'un arbre central pouvant être admirés de tous les côtés par les convives. Les sujets choisis

PORCELAINE DE TOURNAI. BUSTE DE MONSEIGNEUR D'OULTREMONT. *Musée de Mariemont (Photo Musée de Mariemont).*



étaient ceux à la mode dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle: couples galants, jeux d'enfants, scènes pastorales, allégories des Saisons ou des Éléments. D'autre part, la porcelaine permettait aussi de réaliser des bustes dans une matière solide mais à moindre frais que le marbre et surtout de reproduire le sujet plusieurs fois. Cet avantage, utilisé pour les portraits des souverains et des personnages importants, n'avait sans doute pas échappé à l'évêque de Liège, Mgr d'Oultremont, puisque son buste avait été exécuté en de nombreux exemplaires. C'est aussi par un groupe de porcelaine représentant son apothéose, la plus grande œuvre de ce genre réalisée dans la manufacture, que la ville de Dinant avait salué l'avènement de ce prince-évêque.

Si les chefs-d'œuvre donnaient à la fabrique un renom international, son existence même était due à la fabrication de vaisselle courante peinte en émail bleu, ou brun de manganèse, qui n'exigeait qu'une cuisson avec la couverte. Par son prix modique, sa simplicité, sa solidité, cette 'marchandise' répondait à une forte demande et contribuait à apporter les fonds indispensables. Les premiers décors, issus d'influence orientale, avaient été réalisés d'après la porcelaine de Saxe mais très vite les artistes avaient donné, à cette branche de fleurs sortie d'une terrasse, un style particulier. Ainsi étaient nés les deux décors typiquement tournaisiens appelés 'au ronda' et 'à la mouche'. À ceux-ci et aux autres décors saxons, s'étaient joints, des années plus tard, les motifs variés, peints seulement au bord des pièces, désignés sous les jolis noms de 'l'anneau', 'le laurier fleuri', 'la chenille', 'le gland', 'l'épi', etc...

Cependant, la production allait bientôt être en perte de vitesse par la concurrence d'un nouveau procédé apparu sur le marché.

Développement de la faïence fine. En 1766, une manufacture créée par trois frères, Pierre-Joseph, Jean-François et Dominique Boch, voyait le jour à Septfontaines-lez-Luxembourg. Elle introduisait dans les Pays-Bas autrichiens la fabrication de la faïence fine

qui se voulait plus solide que la faïence commune mais moins onéreuse que la porcelaine. Composition de terres fines, blanches et d'autres ingrédients, cette faïence fine, si elle n'avait pas la translucidité de la porcelaine, en approchait cependant l'effet par sa couverte plombifère, transparente. Quelques décors polychromes, notamment le décor 'au chinois' mais surtout les décors simples, en bleu, 'à la brindille', 'à la guirlande', 'à la feuille de trèfle' assuraient le succès de ces produits qui, grâce au réseau commercial des Boch, se répandaient dans tous les Pays-Bas.

Voulant suivre cet exemple, de nombreux entrepreneurs tentaient leur chance dans des villes de nos régions. Nicolas Claudel établissait une manufacture à Namur en 1775, suivi peu de temps après par Jean-Michel Poncelet à Attert en 1780 et par Ignace Kryhuber et François-Ernst Gebhardt à Arlon en 1781. À Liège, c'est la même année que Joseph Boussemart, fils du célèbre faïencier de Lille et directeur de la manufacture du quai Saint-Léonard depuis 1772, écrivait aux États pour leur signaler ses essais de faïence fine. À Andenne, plusieurs manufactures allaient se succéder mais c'est à Joseph Wauters que revient l'initiative de cette fabrication en 1784. Il accueillait deux ans plus tard le fameux sculpteur Jacques Richardot (1743-1806) qui après avoir travaillé dans plusieurs manufactures, à Lunéville, Bruxelles et Namur, profitait de la plasticité de cette terre pour créer des statuettes, des bustes, des bas-reliefs. Toujours dans le même élan, la famille de Bousies installait en 1789 un établissement à Nimy-lez-Mons. Le but de toutes ces manufactures était bien de rivaliser avec la faïence fine de Luxembourg. La preuve en est que les frères Boch, excédés par tant de concurrence, introduisirent une plainte auprès du gouvernement demandant d'interdire aux autres établissements la copie de leur marque. Cette faveur ne leur fut pas accordée mais cette faïencerie qui allait s'adapter aux techniques industrielles du XIXe siècle survivrait à toutes les autres.

Ainsi s'était épanouie la diversité de la céramique dans les régions wallonnes. Grande manufacture, inégalée dans les Pays-Bas, Tournai avait su profiter de sa situation privilégiée pour assimiler les influences étrangères et s'élever au rang des autres porcelaines européennes. Les faïences fines, quant à elles, avaient trouvé leur personnalité dans la création même des artistes et des ouvriers locaux. Cependant un changement brusque allait être porté, par l'industrialisation du XIXe siècle, aux caractères particuliers et sensibles de cet art né de la vie quotidienne.

Mireille JOTTRAND

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

E. SOIL, *Recherches sur les anciennes porcelaines de Tournay*. Paris-Tournai, 1883. E. SOIL, *Potiers et faïenciers tournaisiens*. Lille-Tournai, 1886. E. SOIL DE MORIAMÉ, *Les porcelaines de Tournay*. Tournai, 1910. E. SOIL DE MORIAMÉ et DELPLACE DE FORMANOIR, *La Manufacture Impériale et Royale de Porcelaine de Tournay*. Tournai-Paris, 1937. C. DEROUBAIX, *Les porcelaines de Tournai du Musée de Mariemont*. Bruxelles-Morlanwelz, 1958. *Porcelaines de Tournai du XVIIIe siècle* (Catalogue de M. Jottrand) Exposition, Musée de Mariemont, 1969. A.-M. MARIËN-DUGARDIN, *Le legs Madame Louis Solvay. I. Porcelaines de Tournai*. Bruxelles, 1972.

D.-A. VAN BASTELAER, *Les grès wallons, grès-cérame ornés de l'ancienne Belgique ou des Pays-Bas*, dans *Documents et rapports de la Société paléontologique et archéologique de Charleroi*. t. XIII (1884). E. GADEYNE, *Les faïenceries liégeoises du XVIIIe siècle*. Bruxelles, 1955. (Mémoires de la classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique, in 8°, t. VIII). F. COURTOY, *L'art de la céramique dans la province de Namur*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, t. LI (1963). TH. THOMAS, *Rôle des Boch dans la céramique des XVIIIe et XIXe siècles*. Mettlach, 1971. A.-M. MARIËN-DUGARDIN, *Faïences fines* [des] *Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 2e éd. Bruxelles, 1975 (avec bibliographie).



JACQUES RICHARDOT. ENLÈVEMENT D'HÉLÈNE. 1762. *Tournai, Hôtel Duquesne (Photo A.C.L.).*

GROUPE ALLÉGORIQUE DE L'APOTHÉOSE DE CHARLES-NICOLAS-ALEXANDRE D'OULTREMONT LORS DE SON INAUGURATION COMME PRINCE-ÉVÊQUE DE LIÈGE LE 11 JUIN 1764. *Groupe offert par la ville de Dinant en 1764 au prince-évêque Charles-Nicolas-Alexandre d'Oultremont. Biscuit de Tournai. Manufacture de Fr.-J. Péterinck. Collection privée (Photo A.C.L.).*



NOTE ADDITIONNELLE

Mireille Jottrand vient de traiter, dans ce chapitre, un des 'temps forts' de la céramique en Wallonie, que représente incontestablement Tournai.
Concernant l'objet même de ses recherches, un article récent de Mme A.-M. MARIËN-DUGARDIN vient d'ailleurs d'apporter d'utiles *Compléments pour servir à l'histoire de la porcelaine de Tournai*, dans le *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 6e série, t. 47, 1975, pp. 129-152. Quant à Jacques Richardot, dont Mireille Jottrand a rappelé l'activité principale à Andenne, Albert LEMEUNIER et Françoise LADRIER ont décrit naguère dans le catalogue *Porcelaines d'Andenne*, Exposition organisée à Hayot (5-15 août 1971). Andenne, 1971, in-8°, les caractéristiques du style de ce céramiste, aîné d'une dynastie qui a créé un véritable type de madones, remarquable par la finesse d'exécution et le charme intimiste.
La production liégeoise ne peut évidemment rivaliser avec celle de Tournai. Il serait cependant injuste pour la mémoire de Jacques BREUER, de ne pas rappeler ici le rôle capital que cet infatigable archéologue a joué dans les fouilles menées à Coronmeuse, de 1923 à 1926, qui ont mis au jour de très nombreux échantillons de céramique. À partir de cette découverte, Emile GADEYNE a pu retracer l'histoire des premières manufactures liégeoises dans *Les faïenceries liégeoises du XVIIIe siècle*, Bruxelles, 1955, in-8° (*Mémoire de l'Académie royale de Belgique*, cl. des Beaux-Arts, t. 8, fasc. 4).
Si l'on hésite aujourd'hui à attribuer avec certitude à Nicolas-François Gauron l'exécution de l'Apothéose de Charles d'Oultremont, prince-évêque de Liège, on reconnaîtra, avec Emile Gadeyne, qu'il s'agit là d'un des groupes les plus importants de la manufacture de Péterinck, dans laquelle Gauron occupait, à cette époque, les fonctions de chef d'atelier. Gauron, Parisien d'origine, s'associa avec le Rémois Lefébure, qui avait acquis en 1763 le droit de bourgeoisie à Liège, pour fonder la manufacture de faïence de Coronmeuse, dont la production débuta en 1767. Plus tard, Gauron ayant rompu son contact avec Lefébure, s'associa à Joseph Boussemart, dont le père était propriétaire d'une importante faïencerie à Lille. Boussemart resta bientôt seul à assumer la direction de l'entreprise jusqu'en 1786. Le mémoire technique qu'il a rédigé cette année-là constitue un document d'un intérêt considérable pour l'histoire de la manufacture de Liège. Le Musée Curtius à Liège, dont le directeur Joseph PHILIPPE a encouragé activement les recherches d'Emile Gadeyne, conserve de la production liégeoise, quelques pièces de faïence ordinaire — assiettes, écritoires, porte-bouquets, corps de fontaine — et de faïence fine postérieure à 1781 consistant notamment en statuettes et scènes de genre.
Ces observations complémentaires ne sont pas inutiles à publier au moment où la Ville de Spa consacre de juillet à septembre 1977 une exposition à certains aspects de *La céramique en pays mosan.*

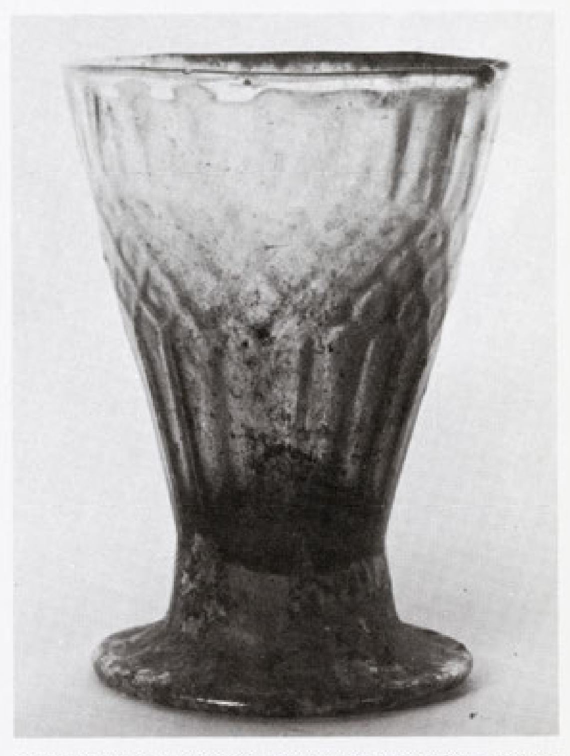
Jacques STIENNON

LUSTRE EN CRISTAL CLAIR TAILLÉ DE VONÊCHE, *avec monture parisienne en bronze doré. Début XIX[e] siècle. H. 97 cm. Namur, Musée de l'Hôtel de Croix (Photo Francis Niffle, Liège).*

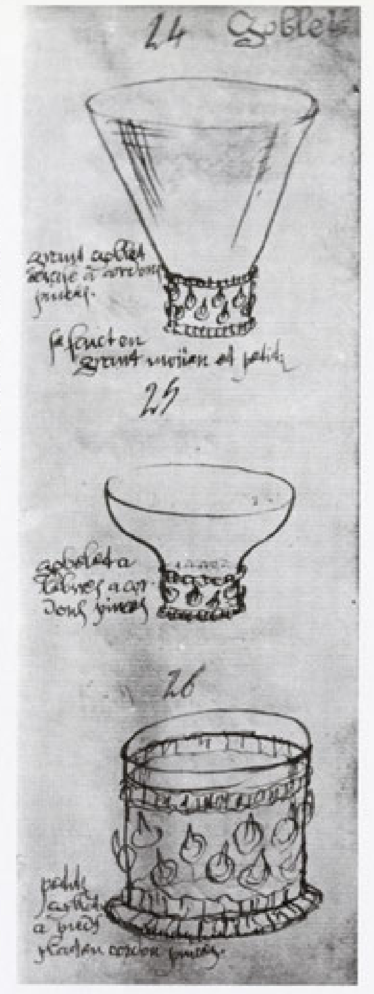


La verrerie du XVIe au début du XIXe siècle

C'est au XVe siècle que le verre cristallin avait été découvert en Italie; dans les années 1500, la fabrication du verre fougère à la façon de Venise sera introduite aux Pays-Bas.
A partir du XVe siècle, dans les pays Belgique, les établissements verriers s'étaient multipliés, dans des zones forestières qui leur assuraient le combustible indispensable. Pour la production ordinaire, ils sortirent de leurs fours un verre plus ou moins vert, encore dans la ligne du moyen âge, que le verre clair à la façon de Venise détrônera. Pour la fin du XVe siècle et le début du XVIe, ce sont des hauts gobelets à bossettes, tel celui conservé au Musée du Verre à Liège. Quant au type de gobelet à fût à pastillages, dit germanique, d'abord attesté dans le monde byzantin des XIIe et XIIIe siècles, puis à Prague vers 1400, il aura la vie longue. Pour le dernier quart du XVIe siècle, on en a retrouvé des débris à Liège, à l'emplacement de l'hôtel de Bocholtz, édifié de 1561 à 1568.
Dès 1447, les maîtres verriers Colnet (ou Colinet), originaires de la Thiérache, étaient installés aux confins du Hainaut et de la Principauté de Liège, à Leernes près de Fontaine-l'Évêque. Quelque trente ans plus tard, exactement en 1479, l'un d'eux avait obtenu pour son four de Leernes, qui disparaîtra vers 1600, un octroi du prince-évêque Louis de Bourbon. En 1504, c'est un Gilles de Liège (le nom est significatif) qui dirige la verrerie de Leernes.
Notre connaissance des verreries forestières de la fin du moyen âge dans les anciens Pays-Bas comme dans la Principauté de Liège est basée sur des textes et des recherches sur les emplacements de certaines verreries. Elle éclaire la typologie. Ce sont de petits gobelets verts, généralement à parois épaisses, semblables à ceux des terres d'Allemagne, souvent avec travail à la pince; ensuite, attestant une première influence vénitienne à la fin du XVe siècle, citons un nouveau type caractérisé par la coupe tronçonique sur piédouche. Pour sa part, une requête de 1607 émanant du maître verrier hennuyer Armand Colinet (né à Beauwelz vers 1530) mentionne, dans la production de certains de ses parents de la fin du XVe siècle, le 'verre blanc', pas en tout cas d'une clarté absolument incolore, et les 'verres de



GOBELET EN VERRE CLAIR SUR PIÉDOUCHE CONIQUE. *La coupe tronçonique, côtelée, est ornée de fils d'émail opaque blanc teinté de mauve. Provenance: église de Hour (province de Namur). Première moitié du XVIe siècle. H. 10 cm. Namur, Musée archéologique (Photo Musée archéologique).*



DESSIN DE TROIS GOBELETS ORNÉS DE CORDONS PINCÉS ET DE PASTILLAGES POINTUS, *reproduits dans le 'Catalogue Colinet' de la verrerie de Beauwelz, datant de la IIe moitié du XVIe siècle-début XVIIe siècle. Marcinelle, collection R. Chambon.*

couleurs', peut-être réintroduits dans les fournaises des régions wallonnes par les Ferry ou Ferro (issus d'une branche provençale?), établis en Hainaut dès 1495.

Des fragments de verres verts avec base dentelée ont été découverts sur le site de la fournaise hennuyère de Beauwelz pour les années 1500, en un temps où des verriers d'origine germanique introduisent dans les Pays-Bas du Sud des techniques nouvelles, sans doute empruntées à Venise. C'est alors que les influences vénitiennes vont se faire toutes directes: un parent d'Armand Colinet, Englebert, établit des maîtres ultramontains à Beauwelz où, affirme le dit texte de 1607, 'se font les verres à la vénitienne décorés d'émaux et autres biaux verres, objets et ornements transparents'. Seuls des fragments de récipients en verre décorés d'émaux peints, antérieurs à 1540-1550, ont été repérés.
Par verre transparent, il faut entendre le verre fougère clair dont la même verrerie semble avoir eu le monopole pendant le premier tiers du XVIe siècle. De nouvelles formes apparaissent. On en retrouve dans le livre de modèles de cet établissement, catalogue groupant des 'roemers' et des 'passglas' à l'allemande et à la lorraine et, à la façon dite de Venise, des pièces filigranées, d'autres à décor craquelé ou encore appendiculaire (avec médaillons et mascarons), certains avec jambe soufflée au moule.
Charpentée et orientée par une importante voie fluviale, la Meuse, et enclavée dans les terres relevant des Pays-Bas, la Principauté de Liège, aux XVIe et XVIIe siècles, joue aussi un rôle de premier ordre dans l'histoire du verre. Elle octroie l'installation de verreries dans des villes comme Liège, sa capitale, Huy et Châtelet, à 7 km seulement de Charleroi, mais aussi dans des zones frontalières et, de nouvelles recherches le diront, peut-être dans les Hautes Fagnes si riches en fougères.
Nous ne saurons sans doute jamais si le grand verre vert avec couvercle et pied en argent doré, de Marguerite d'Autriche, donné par Monseigneur de Liège et mentionné dans un inventaire de 1523, avait été exécuté en terre mosane.

En matière de vitrail, Liège s'impose par le remarquable ensemble de verrières du XVIe siècle qui illuminent encore plusieurs de ses églises. A la cathédrale Saint-Paul, l'une d'elles, un chef-d'œuvre de 1530 attribué au Liégeois Jean de Cologne, enserre d'un admirable halo bleu le Couronnement de la Vierge par la Trinité.

Au début du XVIe siècle, les Colnet avaient étendu leur activité à l'ensemble géographique des Pays-Bas et implanté des fours dans des régions frontières ou même sur des terres contestées, à Jumet comme à Leernes.
Par la position géographique de leurs établissements, les Colnet purent bénéficier aisément du passage de leurs produits à travers la Principauté, ainsi que d'accords avec les verriers liégeois.
A travers l'Europe occidentale et septentrio-

nale, les XVIe et XVIIe siècles connaissent l'expansion de la verrerie à la façon de Venise, devenue dans la seconde moitié du XVe siècle le grand centre producteur, tant sur le plan de la technique, par la création du verre cristallin, de nature silico-sodique, avec faible adjonction de décolorants, que sur celui de l'esthétique, avec des formes et des coloris nouveaux.
Commandée par les besoins de plus en plus généralisés des clientèles européennes en matière de verre vénitien, cette expansion fut obtenue, d'une part grâce au déplacement de verriers ultramontains et, d'autre part, par l'adoption des procédés et du style en honneur dans la cité adriatique. Son Conseil des Dix ne put empêcher les transferts de main-d'œuvre qui couvrirent l'Europe, de la Scandinavie à l'Espagne et de l'Angleterre à l'Autriche, en passant par la France, les terres d'Allemagne et la Principauté de Liège.
A Liège, ce fut Nicolas Francisci qui, dans la paroisse Saint-Nicolas en Outremeuse, ouvrit la première verrerie à la façon de Venise, avant 1568. Établi à Anvers, son compatriote Jacomo Pasquetti, pour se prémunir contre la dangereuse concurrence liégeoise, fit saisir deux grands tonneaux de verres de la production rivale. En 1572, l'Altariste Joseph Centurini obtenait du prince-évêque Gérard de Groesbeek un privilège exclusif de douze années, pour fabriquer des verres à l'italienne dans la Principauté de Liège. Il reprenait une entreprise que grevaient les mesures douanières du gouvernement des Pays-Bas espagnols, des problèmes financiers et d'âpres luttes compétitives. Pour l'approvisionnement en soude requise par la composition du verre cristallin, la dépendance des Liégeois vis-à-vis de l'étranger, en particulier via le port d'Anvers, constituait un autre handicap.
En 1607 déjà, un concurrent anversois, Gridolfi († 1625), reconnaissait implicitement à Liège, dont la production le gênait, les mérites 'de contrefaire les voires de Venise sy ponctuellement qu'à grand peine les maistres sçauroient juger de la différence'. Aussi, malgré des particularismes locaux qui restent à être précisés, est-il aléatoire, dans beaucoup de cas, de vouloir distinguer la production liégeoise de celle d'autres fournaises à la façon de Venise, et de Venise même.
Parmi les 'contrefaçons' de verres de Venise, il faut reprendre les verres à boire, à jambe ornée de têtes de lion et rehaussée d'or, qui ne furent pas l'exclusivité d'Anvers. Un beau fragment en a été mis au jour à Liège, à l'hôtel de Bocholtz cité plus haut.
La fermeture de l'Escaut aux grands navires marchands, qui est à l'origine du déclin de la verrerie d'Anvers, la grande cité des Pays-Bas espagnols, facilita la prospérité de la verrerie de Liège, dès le milieu du XVIIe siècle. L'entité historique rivale du Nord prit des mesures douanières protectionnistes à l'encontre de l'importation des verres d'origine liégeoise. Elle obtint l'interdiction de vente et de transport des fabricats liégeois en Brabant.

L'heure était venue où des Liégeois allaient diriger leurs propres verreries; d'abord avec Guy Libon, un véritable promoteur de la verrerie à Liège dans le premier quart du XVIIe siècle, avec ses associés Henri Ruyson, et un nouveau venu dont le nom patronymique sera fameux: Jean Bonhomme; avec aussi Gérard Heyne qui occupera une main-d'œuvre italienne pour une production de verres cristallins, de verres dorés, de 'contrefactures' de pierres précieuses et d'émaux de toutes sortes de couleurs.
Sous les Bonhomme, la verrerie liégeoise à la façon de Venise connaît son apogée vers le milieu du XVIIe siècle, alors que dans les autres branches de l'art, Liège se situe, avec une dominante ultramontaine, au confluent des esthétiques de l'Italie et de la France. En 1632, le seul maître de la manufacture d'Avroy est Jean Bonhomme dont les fils, Henry et Léonard, deviendront les associés et, en réalité, les directeurs en 1637. Les deux frères vont contrôler l'ensemble de la production verrière liégeoise en épousant les filles du maître verrier Jean de Glen.
Des améliorations techniques aidèrent au développement de l'industrie verrière des Bonhom-

me. Les sables blancs de Kinkempois près de Liège sont utilisés, ainsi que la soude extraite des végétaux marins des rives méditerranéennes, comme alcali, pour remplacer le fondant des verres silico-potassiques dits 'fougère'. Par ailleurs, ainsi que l'atteste un octroi de 1639, Henry Bonhomme avait trouvé le moyen d'employer le 'feu de houille' pour fondre plus aisément le verre. Mais il est à augurer que ce combustible, dont Liège et sa région étaient riches, servit surtout aux fournaises de 'gros verres'.

Qualifié, trente ans plus tard, 'maître de nos verreries de cristals, cristallins, gros verres, et autres semblables' par le prince-évêque Maximilien-Henri de Bavière, Henry Bonhomme s'associe de surcroît avec d'autres maîtres verriers, tel Jean de Colnet, en 1675, pour l'exploitation du four des Hamendes à Jumet, en Hainaut.

L'énorme patrimoine des deux frères Bonhomme reposait en fait sur le monopole de la fabrication de la verrerie artistique dans la Principauté de Liège, mais aussi dans les anciens Pays-Bas. Par suite d'une séparation totale entre les associés, il sera réparti en 1666. Léonard Bonhomme, qui continuera seul la fabrication de luxe, à la vénitienne, décédera en 1668. Sa veuve, Oda de Glen, reprit la succession. Dans ses verreries de Liège et de Bruxelles, elle engagea Sancto Tirlago, gentilhomme verrier, qui s'est 'absubjecty', en 1665, à travailler aussi longtemps que la paix régnera entre la France, la Hollande, l'Espagne et autres princes voisins.

À Liège, les Bonhomme possédèrent cinq verreries fondées ou achetées par eux entre 1628 et 1657: la verrerie de gros verres, au Mouton d'Or, sise à l'ancien quai d'Avroi, près de l'église des Augustins; la verrerie des Vénitiens, dans l'actuelle rue Louvrex; la verrerie des Allemands, à Fragnée, sans doute pour produire des 'remeurs verdes'; la verrerie de la Neuville, installée vers la rue Mandeville actuelle; enfin, la verrerie Sur-la-Fontaine. La verrerie des Allemands et celle de La Neuville avaient été ouvertes en 1650, respectivement par Noël et Jean Furnon, et par Massar. Pour une période de temps s'étendant de 1638 à 1687, outre deux Colnet occupés en 1655-1659, quelque quarante verriers italiens, connus par des contrats, travaillèrent pour les Bonhomme : quatorze étaient originaires de la République de Venise et les autres d'Altare, près de Gênes.

Les formes qu'ils créèrent furent variées: divers types de verres à vin et à bière, les flûtes, les verres à tige à boutons, dits à la façon de Lille, d'autres sur pied en forme de sonnette. La plupart reviennent aux Altaristes. Quant aux verres d'apparat, des verres dits extraordinaires, en particulier ceux à corps de serpent ou avec fleurs, œuvres des Vénitiens, le filigrane et l'émail les parent.



VERRE À SERPENT DONT LA JAMBE EST ORNÉE DE LATICINES ROUGES ET BLANCS. *Milieu du XVIIe siècle. Fabricat attribué aux Bonhomme de Liège. H. 29 cm. Liège, Musée du Verre (Photo Francis Niffle, Liège).*

Les Colnet s'inscrivent dans l'histoire du verre à Liège même où plusieurs d'entre eux firent souche. D'autres essaimèrent dans divers lieux des anciens Pays-Bas, pour y fonder des verreries, à Gand, à Bruges et à Dunkerque; on les rencontrera aussi, aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, aux Hamendes, à Lodelinsart, à Bousval, à Gilly et encore à Jumet. Ils participèrent à l'exploitation d'une verrerie à Châtelet, pour laquelle le verrier italien Antoine Buzzone avait obtenu l'octroi en 1636; elle sera reprise par Henry Bonhomme.

Le XVII[e] siècle fut marqué par d'âpres luttes de concurrence, en un temps où l'industrie verrière paraît moins stable que la métallurgie. Dans les limites de la Principauté et dans les anciens Pays-Bas, Liège s'imposa souverainement grâce aux Bonhomme, par la qualité de leurs produits et par l'organisation des verreries qu'ils dominaient à Liège, Huy, Maastricht, Châtelet, Anvers, Bruxelles, mais encore à Bois-le-Duc et à Verdun. Une telle concentration montre combien ces gentilshommes verriers comptèrent alors parmi les plus remarquables de l'Europe. Leurs ventes à Bruxelles portèrent sur de grandes quantités de verres ordinaires, mais aussi sur un nombre notable de verres à la vénitienne et des pièces de luxe dites à serpent.
En marge de l'influence vénitienne, déterminante, la verrerie liégeoise subit, sans fort ascendant, des modes allemandes et anglaises. Pour faire des verres à la façon d'Angleterre, les Bonhomme occupèrent Ottavio Massaro, de 1680 à 1682, et Guglielmo Castellano, en 1680 et 1681. Plus tôt, en 1655, les contrats mentionnent des 'verres à bière à l'anglaise'. Par le truchement des Colnet, les contacts avaient été nombreux, au XVII[e] siècle, entre les verreries du Pays de Liège et celles des terres hennuyères ressortissant aux Pays-Bas méridionaux. Ils se poursuivront au XVIII[e] siècle. A titre d'exemple, citons dès à présent un descendant d'un verrier altariste, Jacques de Castellano, époux d'une Colnet, qui œuvra à la fois à Liège et à Charleroi, où il mourut en 1719.

Pour sa part, Namur, ville mosane relevant des Pays-Bas, fera pendant tout le XVIII[e] siècle maintes tentatives pour asseoir au mieux une industrie verrière. Des gentilshommes lorrains — les Thiétry, les Thysac et les Biswal — exercèrent, dans des fournaises montées par Thiéry Lambotte et ses associés, de 1626 à 1657, leur métier relevant du domaine du verre en table, dit grand verre pour vitres et miroirs. Ultérieurement, Namur sera moins économiquement à même que Charleroi de jouer le rôle d'une métropole industrielle régionale, mais ses apports à la verrerie d'art s'avéreront notables au XVIII[e] siècle. Dans la Principauté de Liège, aussi bien que dans les Pays-Bas méridionaux, la leçon de Venise, entendue dans les anciens Pays-Bas dès la fin du XV[e] siècle, s'est continuée au-delà de 1700. Alors qu'à Namur, à dater de 1762 et durant une quinzaine d'années, le véritable cristal à la façon d'Angleterre était réalisé, Liège a produit plus longtemps du beau verre, mais dans une composition où le plomb entrait en plus faible quantité. Reconnaissons d'emblée que, pour le XVIII[e] siècle comme pour le précédent, l'attribution à chacune des deux entités politiques est très malaisée dans l'état actuel des recherches.

Lorsqu'en 1715, les Pays-Bas méridionaux passèrent à la couronne d'Autriche, l'importation de fabricats bohémiens concurrença les articles liégeois et namurois. Pour la pallier, Zoude s'attacha notamment un graveur.
En 1709, le prince-évêque de Liège, Joseph-Clément de Bavière, octroyait à Jacques Nizet père, un privilège de vingt années pour l'installation d'une verrerie à Liège, dont les fours seront dressés, au bout d'une année, au faubourg d'Avroi. Ce sera la 'nouvelle verrerie', mentionnée en 1711; son portail de style Louis XIV est connu par une photographie du siècle dernier. Un ouvrier des Bonhomme, Henry Audy, était passé au service du fondateur de la verrerie Nizet.
La lutte sera entreprise entre les verreries de Liège, où les Bonhomme ne survivent que dans la fabrication des 'gros verres', et, en dehors de

la Principauté, celle d'Amblève (près d'Aywaille, à 23 km de Liège), érigée en 1727 par Gédéon Desandrouin, pour produire particulièrement des bouteilles destinées à l'exportation des eaux de Spa, ville thermale alors célèbre en terre liégeoise. Seuls à Liège, les Nizet continuent à fournir du verre cristallin. En 1755, ils livrent douze lustres au directeur de la comédie de Bruxelles.

Suivant le testament reçu par le notaire liégeois Henri-Antoine Barbière, le 20 octobre 1730, le maître de verrerie Jacques Nizet léguait à son fils Denis les immeubles de la verrerie dite d'Avroi, qu'il avait acquis à la vente par rendage proclamatoire ayant eu lieu le 28 novembre 1709 devant la cour de justice d'Avroi. Plus tard, ils échurent aux Mélotte-Nizet.

La verrerie liégeoise de table, celle du XVIIIe siècle, jouit toujours d'une excellente renommée. On a parfois reporté trop haut dans le temps certains de ses types. C'est ainsi que les verres à coupe gaufrée ou 'frésée', par la technique du moulage, datent au plus tôt du premier quart du XVIIIe siècle.

Dans le dernier tiers du XVIIe siècle, nous le savons, la Grande-Bretagne avait fabriqué des verres à boire solides et 'confortables' qui répondaient mieux que les produits vénitiens au goût insulaire, par leur forme et par la densité de la matière. Les verreries des pays Belgique se sont efforcées de reproduire, pendant toute la seconde moitié du XVIIIe siècle, le véritable 'cristal anglais', dû au renforcement de la teneur en oxyde de plomb.

Avant 1800, en 1786 exactement, est attestée dans ces pays Belgique l'application 'du cristal taillé de la même espèce que celui qui se fait en Angleterre'. C'est un Anglais du nom de Ensell, établi au château de Crayenhoven près de Vilvorde (à 11,5 km de Bruxelles), qui le prétend. Mais en réalité, ce personnage transférait de son pays natal des pièces, qu'en manière de parachèvement il se contentait de légèrement polir. Son octroi fut révoqué le 21 janvier 1789.

Vers 1715 déjà, les Nizet, qui connaissaient au moins dès 1705 l'emploi du 'minium de plomb', avaient recueilli en Angleterre les données qui devaient leur permettre de conférer à leurs bouteilles la résistance souhaitée. En outre, ce qui nous intéresse davantage ici, les moyens leur sont révélés de réaliser 'des verres fins ou cristaux aussi blancs et aussi beaux que ceux d'Angleterre'. À cette époque, fonctionnait à Gand, dans les Pays-Bas méridionaux, une fournaise, installée par François-Robert de Colnet, pour fabriquer 'du verre de cristal à la manière d'Angleterre'.



HAUT CALICE GRAVÉ À LA POINTE DE DIAMANT *aux armes de familles du pays entre Namur et Charleroi, notamment les armes de la famille* BEUGNIES *qui, dans la seconde moitié du XVIIe siècle, a joué un rôle dans l'industrie verrière du sud du Hainaut. XVIIe siècle. H. 36 cm. Liège, Musée du Verre (Photo Francis Niffle, Liège).*

COMPOTIER EN VERRE INCOLORE TRAVAILLÉ À LA PINCE. *Type 327 du Catalogue de la verrerie Zoude de Namur, vers 1762. H. 17 cm. Liège, Musée du Verre (Photo Francis Niffle, Liège).*

CORBEILLE À FRUITS SUR PRÉSENTOIR EN VERRE INCOLORE *façonné par juxtaposition de coquilles pincées au moule. Fin XVIIIe siècle. Liège (Nizet) ou Namur (Zoude). H. 15 cm. Liège, Musée du Verre (Photo Francis Niffle, Liège).*





À Namur, Sébastien Zoude, en plus du verre ordinaire, s'était essayé à travailler un cristal imitant celui de l'Angleterre. En 1762, il affirmait avoir obtenu depuis peu 'une réussite complète dans le cristal d'Angleterre, par son poids et par son (h)armonie ou son chant, avec bénéfice de 30 % meilleur marché que dans les verreries de Londres'.

Une lettre du 29 décembre 1780, année de la mort de Sébastien Zoude, nous apprend que sa veuve s'adresse, pour écouler le minium qui lui restait en stock, — la verrerie Zoude ayant alors cessé sa production de cristal anglais, — à un correspondant liégeois, car 'la verrerie de Liège s'en sert, surtout celle de Nizet'.

C'est à Anvers que Sébastien Zoude avait acheté ce matériau qui fut également utilisé au Pays de Liège dans le courant du XVIIIe siècle, tant pour la verrerie, celle des Nizet tout spécialement, que pour la faïencerie du Lillois Joseph Boussemart (arrivé à Liège en 1770), qui l'employait pour la glaçure plombifère des poteries et l'émail. Loin de nous la pensée de contester à priori que Zoude apparaît, dans différents domaines de la production verrière, comme un chercheur entreprenant. Mais les affirmations du verrier namurois s'imposeraient davantage si elles étaient étayées par des sources moins personnelles. Les auteurs de suppliques ne sont pas avares d'exagérations et nous n'ignorons pas — c'est Zoude lui-même qui le déclare — qu'il a fallu à ce maître verrier 'contrefaire toutes les verreries d'Europe parce que dans ce païs-ci, il y a des verres de toutes les verreries'. Son catalogue illustré comprend des objets très variés, parmi lesquels des lustres à la manière de Venise et de Liège, et tel verre à pied filigrané à l'anglaise. Il n'empêche que Zoude ne se contenta pas d'ajouter une certaine quantité de minium à son mélange, n'obtenant ainsi qu'un 'demi-cristal'. Il dut parvenir, vers la fin de 1760, à produire le vrai cristal plombeux suivant la méthode anglaise. En 1783 au plus tôt, peu après sa mort, sa manufacture sera dotée d'une taillerie.

Du vivant de Zoude, celle-ci ne fut sans doute guère développée, à en juger par de rares

pièces signées à l'or 'Seb (ou Sébastien) Zoude à Namur', au nombre desquelles, au Musée de l'Hôtel de Croix, en cette ville, figurent une corbeille en vannerie de verre et des verres à jambe soufflée.
Dès le XVIII[e] siècle, le lien était noué entre Zoude et Vonêche, ainsi que le suggèrent deux verres décorés à l'or et portant la signature de 'W. Scheller à Vonêche', exposés dans la même institution muséale. Bien qu'un peu frustes, ces derniers sont des plus intéressants parce que datables avec assez de précision: une assiette (D. 20, 2 cm) à l'image rétrospective de la cathédrale Saint-Aubain de Namur, antérieure à celle bâtie sur les plans de l'architecte milanais Pizzoni après 1753; un verre de type calice avec petites tailles (côtes plates et diamants sur la jambe) et une inscription à l'or, comme le portrait reproduit, dédiant la pièce au maître de forges namurois Dautrebande, qui figure parmi les fondateurs de l'usine de Vonêche.
Quant à lui, le Pays de Liège, où la cristallerie-gobeleterie de Zoude exporta ses produits en faible quantité, tint-il un rôle dans la taille? Tel lustre à branches taillées à la façon d'Angleterre, du Musée d'Ansembourg à Liège, traditionnellement attribué à la verrerie de Nizet, ne suffit pas à fournir une réponse affirmative. Quoi qu'il en soit, en 1761, un voyageur français, l'abbé Feller, de passage à Liège, apporte sur cet établissement un témoignage très favorable.
Entre Liège et la Bohême, des rapports s'étaient noués dès le XVIII[e] siècle par le truchement du verre. Les plaquettes taillées qui complètent les lustres communément dits liégeois ou vénitiens, en verre uni, torsiné et travaillé à la pince, devaient provenir de la Bohême. Par ailleurs, le prince-évêque de Liège Velbruck (1772-1784) — prince philosophe et honnête homme dans les diverses acceptions du terme — commanda en Bohême des services de table, à en juger par les verres à boire à bord doré, gravés à la roue à ses armes. Chez les Nizet, entre 1770 et 1781, la clientèle commandait des pièces de service de table (corbeilles en coquilles avec leur présentoir; sucriers et compotiers dits 'dentellez'; manches de couteaux), des épis de toiture appelés 'boulles de toit' et des articles de luminaire: bras de cheminée, lampes d'église, chandeliers et lustres. Le Musée du Verre de Liège propose à titre de comparaison maints objets similaires.
Dans les dernières années du XVIII[e] siècle, peu après la Révolution liégeoise qui avait réalisé le rattachement à la France de l'ancienne Principauté de Liège, l'activité verrière s'était maintenue à Liège même, mais aussi à Chênée près de Liège, et à Amblève.
Dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle, Chênée comptait trois verreries en activité: celles de Hubert de Grandchamps et de Coune, près de l'église, de Lambert Bonniver, près du pont, de Thomas Cambresier et consorts (1758), dont les liens avec le pays de Charleroi sont connus. Après s'être installé à Jumet, Georges Wéry-Crismer vint vers 1815 travailler à Liège, à la verrerie Mélotte-Nizet, puis retourna à Jumet où il fit souche. À Liège, sous le Régime français, si l'on se réfère à un rapport officiel, les Nizet produisaient 'le verre blanc le plus beau de France peut-être, si pas de l'Europe'. La verrerie des Bonhomme avait cessé toute activité depuis 1804, alors qu'en 1806, au Pont d'Avroy, une fabrication de verre bombé pour horloges, montres et caisses à pendule était encore assumée par un miroitier du nom de Cambresier.

En ce début du XIX[e] siècle, la verrerie de Fragnée, reprise aux Bonhomme, concurrence l'activité des Nizet. Quoi qu'il en soit, au Pays de Liège, les anciennes fournaises de verre fin subissent pleinement la loi de la fabrication du cristal où, avant le Val-Saint-Lambert, Vonêche s'impose.
Les origines de la manufacture du Val-Saint-Lambert doivent être cherchées à Vonêche, près de Givet, dans l'actuelle province de Namur. Une verrerie fut fondée le 14 août 1778 dans ce petit village alors sous dépendance des Pays-Bas autrichiens. Mais c'est en 1802, sous le Régime français, que cet établissement prit un développement à l'échelle européenne. À cette époque, il fut repris par le

Français Aimé-Gabriel d'Artigues (1778-1848), ancien directeur de Saint-Louis, qui y entreprit la fabrication du cristal et y installa un atelier de taille. Avec la collaboration de son éminent compatriote François Kemlin (1774-1855), d'Artigues, le plus grand cristallier de la première moitié du XIX[e] siècle, fit de Vonêche l'établissement verrier le plus important de l'Empire français.
Après le congrès de Vienne en 1815, les frontières du nouveau royaume des Pays-Bas séparèrent Vonêche de la France. C'est alors que, sans abandonner des activités à Vonêche, d'Artigues acquit le 15 mai 1816 l'ancienne verrerie de Sainte-Anne à Baccarat et la transforma en cristallerie.
À Vonêche, où, en 1820, un nouveau et jeune collaborateur, français lui aussi, Auguste Lelièvre (1796-1879), avait rejoint Kemlin, d'Artigues ne cesse d'aller de l'avant. Commencées en 1821, ses premières tentatives de coulées de glaces seront couronnées de succès en 1822. De même, il parvint à produire du cristal 'renforcé', c'est-à-dire épais, particulièrement propre à recevoir la taille riche ou profonde.
Nous sommes à l'époque où des marchands-clients de la firme achètent le cristal brut de Vonêche pour le faire travailler dans leurs ateliers selon leurs propres projets. Ce fut le cas pour la firme Cappellemans à Bruxelles, qui fit appel à des tailleurs anglais, et pour la maison parisienne bien connue alors 'À l'Escalier de Cristal'.
En vue de commencer une carrière indépendante, François Kemlin tourna ses regards vers le Val-Saint-Lambert où une abbaye cistercienne abandonnée présentait, par sa situation privilégiée, toutes les conditions requises pour y installer une manufacture de cristaux. Les négociations d'achat, qui aboutirent promptement, en date du 22 décembre 1825, furent immédiatement suivies par l'aménagement de l'ancien monastère, tâche confiée à Auguste Lelièvre, le plus proche collaborateur de François Kemlin. En mai 1826, le premier four était allumé et le 6 juin de la même année était constituée la 'Société anonyme des Verreries et Établissements du Val-Saint-Lambert', dont un des actionnaires était le roi Guillaume I[er] des Pays-Bas. Avec une douzaine d'ouvriers transférés de Vonêche (fermé en 1830) et une petite équipe d'ouvriers anglais, le directeur Kemlin assura le meilleur des départs à la nouvelle manufacture, dont l'avenir allait s'avérer des plus brillants.

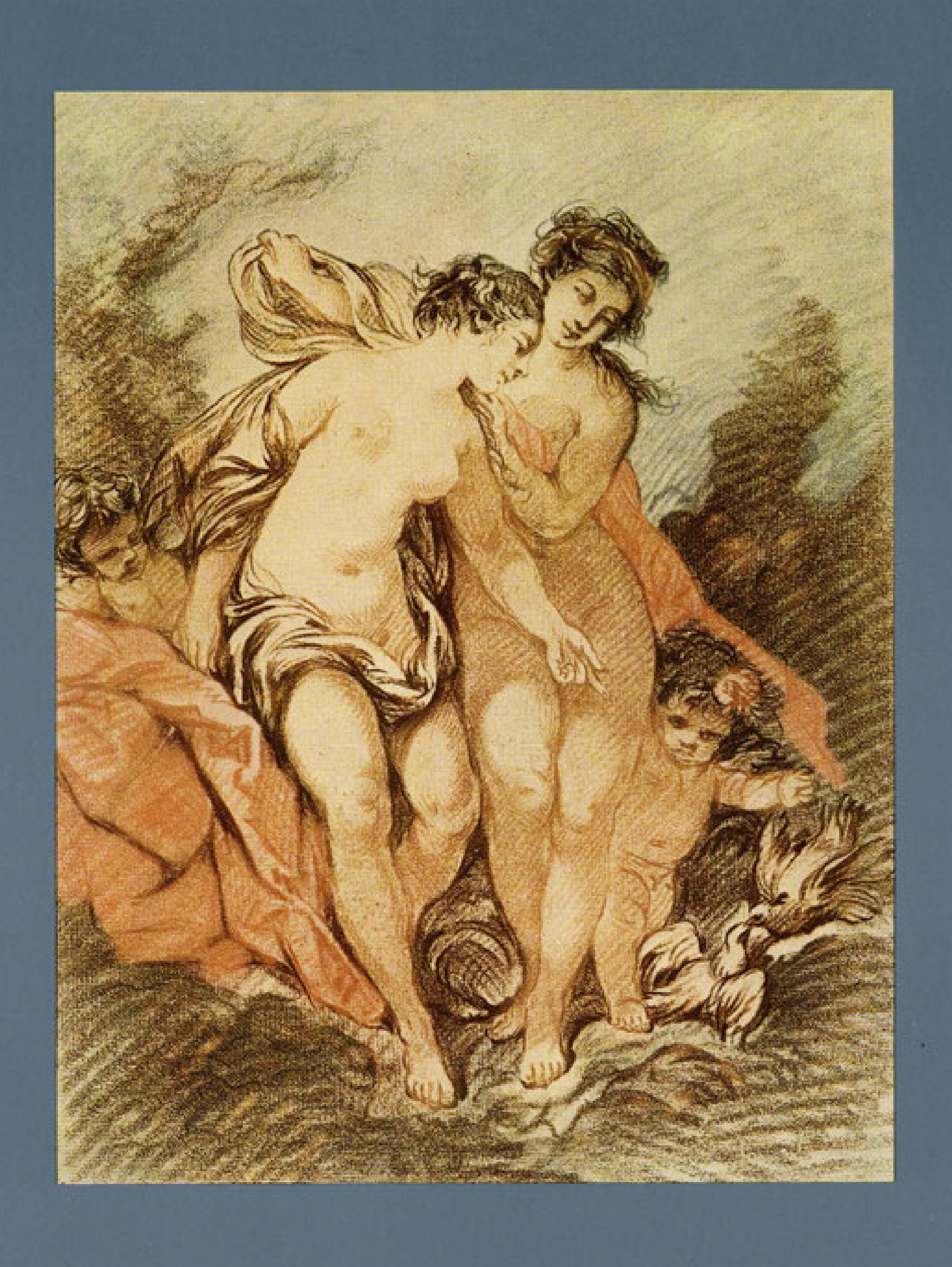
Joseph PHILIPPE

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

On consultera notamment: A. BAAR, *Rétrospective de la verrerie artistique belge*, dans *Exposition internationale de Liège*, 1930, Liège, 1930; J. BEGUIN, *Bibliographie de la verrerie en Belgique du moyen âge à nos jours*, dans *Bulletin de l'Association internationale pour l'histoire du verre*, Liège, Musée du Verre (1967-1970); S. BORMANS, *La fabrication du verre de cristal à Namur*, dans *Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Histoire*, t. XIX, 1880. R. CHAMBON, *Histoire de la verrerie en Belgique, du II[e] siècle à nos jours*, Bruxelles, 1955, 331 pp., ill. (avec bibliographie). R. CHAMBON, *Influence vénitienne sur la production verrière de la Belgique à la fin du XV[e] et au XVI[e] siècle*, dans *Cahiers de la Céramique, du Verre et des Arts du Feu*, Sèvres, 1960. J. PHILIPPE, *Le Val-Saint-Lambert. Ses cristalleries et l'art du verre en Belgique*, Liège, 1974; *Propos sur l'art mosan. Peinture et Arts du feu (de l'époque mérovingienne au XVI[e] siècle)*, extrait des *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, t. LII (1967-1972). F. PHOLIEN, *La verrerie au Pays de Liège*, Liège, 1899, ill. (ouvrage vieilli). H. SCHUERMANS, *Verres à la façon de Venise et d'Altare fabriqués aux Pays-Bas*, extraits de: *Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie*, Bruxelles, (1[re]) Lettre au Comité du Bulletin, t. XXI, 1882; 2[e] Lettre, *ibidem*, t. XXII, 1883; 3[e] Lettre, *ibidem*, t. XXIII, 1884; 4[e] Lettre, *ibidem*, t. XXIII, 1884; 5[e] Lettre, *ibidem*, t. XXIV, 1885; 6[e] Lettre, *ibidem*, t. XXVI, 1887; 7[e] Lettre, *ibidem*, t. XXVI, 1887; 8[e] Lettre, *ibidem*, t. XXVII, 1888; 9[e] Lettre, *ibidem*, t. XXVIII, 1889; 10[e] Lettre, *ibidem*, t. XXIX, 1890; 10[e] Lettre PS, *ibidem*, t. XXX, 1891; 11[e] Lettre, *ibidem*, t. XXXI, 1892; 12[e] Lettre, *ibidem*, t. XXXII, 1893.



GILLES DEMARTEAU (1722-1776). *LA FRANCE TÉMOIGNE SON AFFECTION À LA VILLE DE LIÈGE. Gravure en manière de crayon (sanguine), d'après C.N. Cochin (1771). On notera les quatre vers en wallon de Liège, qui donnent à cette estampe une note si personnelle:*
'Attire en ton sein, France bien-aimée, les dignes enfants qui se réjouissent de montrer toute leur reconnaissance au bon Louis, pour le bon Lambert.
Saint Lambert était, rappelons-le, le patron du diocèse de Liège. Liège, Cabinet des Estampes de la Ville (Photo José Mascart, Liège).



GILLES DEMARTEAU. DEUX NYMPHES, *d'après Boucher. Gravure en manière de crayon. Collection particulière (Photo José Mascart, Liège).*

V - LA CONTRIBUTION WALLONNE À L'ART FRANÇAIS

Avec René Crozet, Louis Réau est un des spécialistes du rayonnement de l'art français qui a le plus soigneusement précisé, à l'intention de ses lecteurs, le rôle de nos régions entre deux grandes civilisations et le mieux distingué l'apport wallon de l'apport flamand à la vie artistique française des XVII[e] et XVIII[e] siècles. Il écrit notamment: 'Les Wallons ne sont naturellement pas les derniers à subir l'attraction de Paris; la communauté de langue leur permettait de s'acclimater plus vite: en passant des bords de la Meuse aux bords de la Seine, ils avaient l'illusion de ne pas changer de patrie'.

QUELQUES LIÉGEOIS

Jean et François Varin. C'est incontestablement le cas pour JEAN VARIN (1607-1672) qui fit, en France, une carrière éblouissante. Ce Liégeois, qui s'était livré dans sa jeunesse à des manipulations monétaires assez douteuses, est installé dès 1625 à Paris. Jouissant de la faveur royale, il est nommé conducteur et tailleur général des monnaies, contrôleur général des poinçons. Comme sculpteur, il exécute les portraits de Richelieu, de Louis XIII et de Louis XIV adolescent. Dans l'une et l'autre de ces techniques, il se révèle un maître incontesté. Le buste de Louis XIII, antérieur à 1643, est une effigie impitoyablement cruelle d'un souverain vieillissant. Celui de Louis XIV associe le métier du sculpteur au travail précis du ciseleur. Mais son véritable chef-d'œuvre est le buste de Richelieu, superbe d'élégance racée, de facture large et expressive, qui rend admirablement l'énergie méditative de l'homme d'action et de cabinet, à la fois grand seigneur et grand politique.

Quant aux médailles de son fils FRANÇOIS, il faut faire jouer la lumière sur les reliefs du bronze: alors, le profil du jeune roi Louis XIV s'anime dans sa vérité majestueuse, légèrement empâtée, tandis que, sur le revers un soleil juvénile darde ses rayons aigus sur un globe terrestre encadré de nuages. Il y a, chez les Varin, comme une vertu de netteté qui écarte résolument l'anecdote et choisit les qualités permanentes du modèle. Cette leçon ne resta pas sans emploi chez un disciple du père, GÉRARD

JEAN VARIN (1607-1672). *BUSTE DE RICHELIEU. Avant 1642. Paris, Bibliothèque Mazarine (Photo Giraudon, Paris).*





FRANÇOIS VARIN. *BUSTE DE LOUIS XIV armé à l'antique et coiffé d'un casque à panache. 1674. Signé au-dessous du buste: F. Varin. Médaille (avers). Liège, Musée archéologique liégeois (Photo Francis Niffle, Liège).*

HÉRARD, Liégeois lui aussi (1630/1635-1675) à qui l'on doit — outre un beau buste en marbre du chancelier Séguier, fastueux protecteur des arts — des médailles à l'effigie de Lambert de Liverlo, Léonard de Vinci et Michel-Ange.

Il était normal que les artistes étrangers, plus encore que leurs confrères français, cherchassent les appuis officiels qui leur permettraient de subsister d'abord, de s'imposer ensuite dans leur pays d'adoption.

Jean Valdor le Jeune. Telle fut certainement l'intention du graveur liégeois JEAN VALDOR II, fils de Jean Valdor l'aîné (1616-1675), en entreprenant la publication d'une œuvre à la fois étrange et séduisante, *Les Triomphes de Louis le Juste, XIIIe de ce nom*, parue en 1649 à la gloire du roi défunt et de son successeur encore enfant.

Il s'agissait d'évoquer 'les plus grandes actions où Sa Majesté s'est trouvée en personne, représentées en figures énigmatiques'. Jean Valdor, maître d'œuvre de l'ouvrage, s'y intitule 'calcographe du Roy', proclame fièrement sa qualité de Liégeois et s'attache la collaboration de Pierre Corneille lui-même, auteur des poèmes qui accompagnent chaque figure. Dans l'abondante illustration qui anime l'ouvrage, il est douteux qu'on puisse y reconnaître chaque fois la main du maître liégeois: le graveur italien Sébastien della Bella a d'ailleurs gravé une série d'allégories.

C'est le Liégeois Natalis, et non Valdor, qui est l'auteur de l'Hercule protégeant le jeune Louis XIV représenté en buste; il a fait là une œuvre de très grande qualité. Scudéry a célébré en termes ampoulés l'œuvre entière:

'Ne peignez plus Louis, gardez de l'entreprendre
Car puisqu'enfin Valdor le met au rang des dieux
Il est juste qu'il soit l'Appelle d'Alexandre'.

Grâce à son esprit d'entreprise et de courtisa-

LES TRIOMPHES DE LOVIS LE IVSTE XIII DV NOM, ROY DE FRANCE ET DE NAVARRE. *Paris, 1649 in-folio. Cette gravure, dont Jean Valdor a conçu le thème, représente le mausolée héroïque et triomphant de Louis XIII. Elle illustre en même temps des stances* Sur le tombeau du Roy *de Charles Beys. Liège, collection particulière (Photo José Mascart, Liège).*





BERTHOLET FLÉMALLE (1614-1675). LE SACRIFICE D'IPHIGÉNIE. *Peinture ornant jadis le Cabinet de l'Amour à l'Hôtel Lambert, à Paris. Musée du Louvre (Photo prêtée aimablement par M. Jacques Hendrick).*

MICHEL NATALIS (1610-1668). HERCULE ET LE JEUNE ROI LOUIS XIV. *Cette gravure accompagne, dans* Les Triomphes de Louis le Juste *de Jean Valdor, l'*Ode au Roy *(Louis XIV). Liège, collection particulière (Photo Francis Niffle, Liège).*



nerie éclairée, Valdor devient intendant des Messageries entre Liège et Paris, intendant des bâtiments du duc d'Anjou, de ceux du duc d'Orléans; il est marchand bourgeois de Paris, il a son logement au Louvre, il exporte des tapisseries à Bruxelles, et ce n'est que pour y mourir, en 1675, qu'il revient dans sa ville natale après avoir prouvé, de manière exemplaire, comment un Wallon pouvait s'imposer en France et à Paris dans un milieu où la concurrence était vive et les emplois officiels chèrement disputés.

Dans cet ordre d'idées, il est d'autant plus significatif de relever que quelques artistes d'origine wallonne sont agréés comme membres de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, dans les premiers temps de cette glorieuse institution. Témoin, le Liégeois GÉRARD GOSWIN, académicien dès la fondation de l'illustre Compagnie en 1648, et qui fut maître de dessin du jeune Louis XIV. Témoin aussi, le peintre liégeois BERTHOLET FLÉMALLE qui a collaboré à la décoration d'un des plus beaux hôtels parisiens du XVII[e] siècle.

Bertholet Flémalle. C'est sur l'île Saint-Louis que Jean-Baptiste Lambert, seigneur de Thorigny, conseiller et secrétaire du Roi, avait fait construire par Louis Le Vau, de 1641 à 1644, une gracieuse et somptueuse demeure où une mort prématurée lui permit à peine de séjourner. Son frère entreprit d'en achever l'aménagement intérieur. Grâce à la perspicacité de Jacques Thuillier et à la découverte d'un inventaire de 1679, on a pu y repérer, ornant l'attique du Cabinet de l'Amour, un tableau de BERTHOLET FLÉMALLE représentant *Le Sacrifice d'Iphigénie*. Il voisinait avec un *Enlèvement de Ganymède* et un *Paysage* du Hollandais Herman Swanevelt. Les auteurs du dossier relatif à ce cycle décoratif écrivent à propos du peintre liégeois: 'La violence des expressions, l'étrangeté des sujets qu'il aime aborder, les couleurs crues qu'il juxtapose avec audace, rendent les toiles aisément reconnaissables'. De fait, il y a beaucoup de fougue et de dynamisme dans la mise en page et le

style de cette composition au rendu lisse et sculptural, à la tension dramatique admirablement servie par la densité des masses de l'avant-plan qui contraste avec la fluidité du fond.

Vers là même époque, un autre Liégeois WALTHÈRE DAMERY (1610/1614-1678), installé à Paris, décorait la coupole de l'église des Carmes, rue de Vaugirard, tandis que son compatriote MICHEL NATALIS meurt en 1668 au moment même où il venait d'être nommé Premier Graveur du Roi.

À cette première génération de peintres, sculpteurs et médailleurs liégeois, formés successivement en Italie et en France, où ils vont allier dans leur manière les styles respectifs du Caravage et de Poussin, succède une autre génération où dominent les médailleurs, grâce à la dynastie des Duvivier.

Les Duvivier. JEAN, le premier du nom (1687-1761), fixé très tôt à Paris, devient graveur des Médailles du Roi et est reçu, en 1718, membre de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture. Avec lui, ce sont les grands événements des règnes de Louis XIV et Louis XV qui s'inscrivent dans la circonférence réduite d'une médaille de bronze, d'argent ou d'or. La visite de Pierre le Grand en 1717, le Sacre de Louis XV en 1722 donnent, en outre, l'occasion à l'artiste d'affirmer un talent qui s'exerce avant tout dans le portrait. Jean Duvivier n'est pas moins habile dans la technique de la gravure, si l'on en juge par la vigoureuse planche au burin représentant Pierre des Gouges, d'après Tournière.
Son fils BENJAMIN (Paris 1730-1819) continue son œuvre, en suivant de près les mouvements politiques du temps. Il s'intéresse aux États-Unis d'Amérique en formation — ce qui nous vaut un portrait de Washington. L'évolution des idées nouvelles le détermine à graver l'*Abolition des privilèges*. Sa carrière, momentanément interrompue en 1791, reprit de plus belle sous l'Empire.
Un des meilleurs spécialistes, Jean Babelon,



JEAN DUVIVIER (1687-1761). *PIERRE LE GRAND À PARIS. 1717. Argent. Avers.*



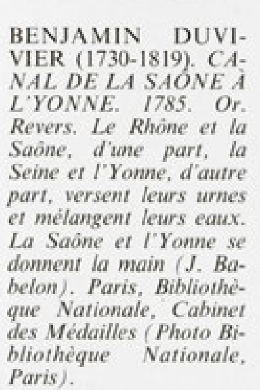
VIRES ACQUIRIT EUNDO. *Revers de la médaille.*



SACRE DU ROI LOUIS XV. *1722. Bronze doré. Avers. Le roi debout, en costume de sacre, couronne en tête, tenant de la main droite le sceptre de Charlemagne, et de la main gauche la main de justice (J. Babelon).*



SACRE DU ROI LOUIS XV. *1722. Bronze doré. Revers. Le roi revêtu du long manteau fleurdelisé, à genoux devant l'autel, reçoit l'onction; autour de l'archevêque se tiennent debout les pairs ecclésiastiques et laïcs (J. Babelon). Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles (Photos Bibliothèque Nationale, Paris).*



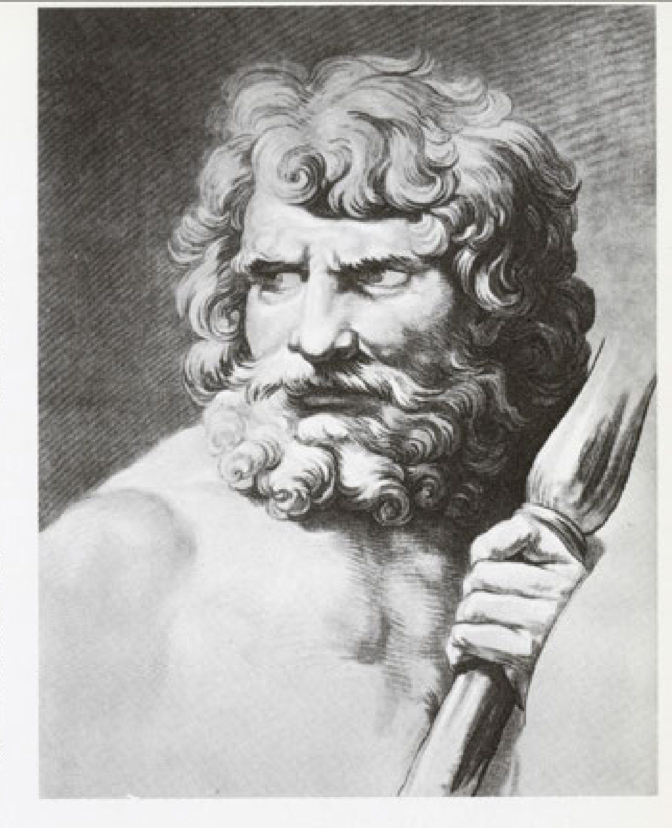
BENJAMIN DUVIVIER (1730-1819). *CANAL DE LA SAÔNE À L'YONNE. 1785. Or. Revers. Le Rhône et la Saône, d'une part, la Seine et l'Yonne, d'autre part, versent leurs urnes et mélangent leurs eaux. La Saône et l'Yonne se donnent la main (J. Babelon). Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles (Photo Bibliothèque Nationale, Paris).*





GILLES DEMARTEAU (1722-1776). *BERGÈRE. Gravure en manière de crayon (sanguine), d'après J.B. Huet (1770). Liège, Université, Service des Collections artistiques (Photo Francis Niffle, Liège).*

GILLES-ANTOINE DEMARTEAU (1756-1802). *NEPTUNE. Gravure en manière de crayon (1787). Dessiné à Rome en 1779 par le peintre Lemonier, d'après Raphaël. Liège, Université, Service des Collections artistiques (Photo Francis Niffle, Liège).*



n'hésite pas à dire, à propos des deux Duvivier 'qu'ils marquèrent de leur trace indélébile la médaille française grâce aux qualités natives de leur tempérament'. Il n'est pas indifférent de relever que Benjamin Duvivier, qui naquit à Paris, rappelle fièrement, comme Jean Varin, ses origines liégeoises en gravant, en 1797, sur la médaille commémorative de son père, la mention *Natus Leodii.*

Les Demarteau. Contemporain de Benjamin Duvivier, GILLES DEMARTEAU est, lui aussi, Liégeois. Par son lieu de naissance, en 1722, et par son père, il est l'héritier de la grande tradition de l'armurerie et de la ciselure. Dans l'histoire générale de la gravure, il est incontestablement celui qui a porté à son plus haut degré de perfection le procédé de la gravure 'en manière de crayon' due au Nancéen Jean-Charles François. En exploitant avec finesse et rigueur les ressources de cette technique récente, Gilles Demarteau a été l'interprète fidèle et sensible des grands artistes français de son temps, que ce soit François Boucher, Paul Huet, Carle Vanloo, Bouchardon ou Cochin. S'il a dû sacrifier, dans son morceau de réception à l'Académie, au genre historique et antiquisant en interprétant le *Lycurgue blessé dans une sédition* dessiné par Cochin, c'est dans les bergeries à la Huet et les nudités à la Boucher qu'il excelle, en les reproduisant soit à la sanguine, soit aux 'trois crayons' (noir, sanguine et bistre). Les recherches iconographiques imposées par le présent ouvrage nous ont conduit à découvrir, au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale de Paris, un carnet de croquis de l'artiste liégeois, qui abonde en notations familières de scènes de genre, en croquis de la vie quotidienne, à la campagne, dans la cuisine d'une chaumière ou le long d'une rivière. Plusieurs de ces croquis à la vivacité spontanée ont été reproduits dans le tome I *(Histoire)* de *La Wallonie. Le Pays et les Hommes.*

L'attachement de Gilles Demarteau pour son pays natal s'est concrétisé dans une de ses planches les plus célèbres où *La France témoigne son affection à la Ville de Liège*, à l'occasion de l'exemption du droit d'aubaine — accordée en 1771 par Louis XV aux Liégeois.

Son neveu GILLES-ANTOINE (Paris 1756-1802) a pratiqué avec bonheur l'aquatinte en couleurs dans des compositions de grands formats qui exploitent souvent les contrastes colorés entre le fond et le motif, en un style large et déjà 'romain'.

Jean-François de Neufforge. Si les Demarteau se sont distingués dans la gravure de reproduction en perfectionnant une technique spéciale, JEAN-FRANÇOIS DE NEUFFORGE (Comblain-au-Pont 1714 – Paris 1791) pratique la gravure en architecte. Il est, en effet, l'auteur d'un monumental *Recueil élémentaire d'architecture* (Paris 1757-1772) publié en neuf volumes et comprenant 900 planches. Dans ce copieux répertoire de formes, de projets, de modèles, bien des ornemanistes et des architectes iront puiser leur inspiration.
C'est en France, près de Blondel et de Babel, que Neufforge a reçu sa formation. Il s'est intéressé à l'urbanisme parisien, en proposant d'édifier, entre le Louvre et les Tuileries, une bibliothèque d'une capacité de 600.000 volumes.

Léonard Defrance et ses amis. Et c'est encore à Paris que nous retrouvons LÉONARD DEFRANCE, en cette fin du XVIIIe siècle. Dès avant 1775, il a l'habitude de s'y rendre tous les deux ans, pour visiter les Salons de peinture. À partir de 1777, on le rencontre le plus souvent rue Saint-Merri, dans le quartier de l'Hôtel de Ville, où il écoule ses tableaux, sur les conseils de Fragonard. Lors de la seconde restauration du pouvoir épiscopal à Liège, de mars 1793 à juillet 1794, Léonard Defrance se réfugie en France et constitue avec de nombreux patriotes, une Assemblée générale des Liégeois à Paris, puis il s'établit à Charleville où il installe un petit atelier. Depuis 1793, il avait lié amitié avec un notable de cette ville, Adrien-Pierre-Barthélemy Cochelet, naguère Commissaire du pouvoir exécutif à Liège, ami du peintre Greuze. Entre Defrance, Fassin et Henkart, s'était formée une association qui avait pour but d'acheter et de mettre en commun des tableaux et de former avec cette collection un musée dont les trois hommes avaient solidairement la propriété. Aussi bien, ils rachètent à bas prix les œuvres d'art confisquées par la République et les acheminent jusqu'à la résidence de Cochelet.
Ce dernier, dont la correspondance révèle le caractère complexe, a d'ailleurs des accents de ferveur émue lorsqu'il évoque ses années liégeoises: 'Si j'avais cru rester aussi longtemps ici, à Charleville, écrit-il à Henkart, je me serais mis au courant de la rivière, pour aller revoir mes amis de Liège'...

QUELQUES HENNUYERS ET BRABANÇONS

Ce ne sont pas seulement des Liégeois, mais beaucoup de Montois et de Tournaisiens, de même que des Brabançons, qui vont se former à Paris, qui s'y installent et même qui s'y imposent.

Jacques Bourlet. L'un de ceux-ci, JACQUES BOURLET OU BOURLÉ (Mons 1663-Paris 1740) a doté l'église abbatiale de Saint-Germain-des-Prés, où il était convers, d'une statue en marbre de sainte Marguerite. Une autre de ses œuvres décorait le maître-autel de la même église: un crucifix de cuivre, aujourd'hui disparu, dont il avait exécuté le modèle. Il avait également fourni six statues pour l'ornementation de l'église des Blancs-Manteaux à Paris.

Pierre Denis. Émile Poumon a, il y a quelque vingt-cinq ans, attiré l'attention sur la valeur de cet artiste, né à Mons en 1658 et qui, après un court séjour romain, se fixa définitivement, à partir de 1684, aux environs immédiats de Paris, à la célèbre abbaye de Saint-Denis, pour l'embellissement de laquelle il exécuta d'importants travaux de ferronnerie d'art. On lui doit quatre rampes d'escalier et la grande grille encore en place; les grilles du chœur, la balustrade de l'orgue, la porte d'entrée du chevet, l'escalier de l'infirmerie, œuvres dues au même artiste sont aujourd'hui disparues. Une gra-

vure de Nicolas Bonsard nous permet d'apprécier, dans la grille du chœur, l'extraordinaire virtuosité de ce maître, au sujet duquel *Le Mercure de France* ne craignait pas d'écrire, en 1733, date de sa mort: 'On peut dire qu'il a été le plus rare et le plus habile ouvrier en fer qu'il y ait eu en Europe'.



PIERRE DENIS. GRILLE DU CHŒUR DE L'ÉGLISE ABBATIALE DE SAINT-DENIS. *D'après une gravure de Nicolas Bonsard, Paris, Bibliothèque du Musée des Arts décoratifs (Photo Francis Niffle, d'après Émile Poumon, 'La Vie Wallonne', 1950, p. 215).*

François Cuvilliés. Certes, le Sonégien FRANÇOIS CUVILLIÉS (Soignies 1695-1768) est surtout célèbre dans l'histoire de l'art allemand. On sait, en effet, que ce grand architecte a surtout travaillé en Bavière où on le trouve, en 1725, architecte de la cour à Munich. L'Amalienburg, charmante 'folie' au cœur du parc de Nymphenburg, le palais Holnstein à Munich, comptent parmi ses chefs-d'œuvre, qui font triompher un rococo plus richement exubérant que le rococo français dont il s'inspire. Pierre du Colombier a d'ailleurs bien marqué 'le caractère ambigu de ce grand artiste', que l'Allemagne et la France se disputent, et que la Wallonie peut réclamer par droit de naissance. Cuvilliés est, en tout cas, resté quatre années à Paris, de 1720 à 1724, où il a été formé par l'architecte Jean-François Blondel II. Il reviendra sur les bords de la Seine pendant une année, en 1754-1755, avec son fils et ses élèves; il prendra son logement chez le peintre Chardin.

Joseph Le Riche. De cet artiste, né à Mons en 1738 et mort peut-être dans cette ville vers 1812, dont on a pu dire qu'il était le maître de la technique délicate et raffinée du biscuit, les œuvres sont dispersées un peu partout, à Paris, à la Comédie-Française, au Musée d'Orléans et au château royal de Stockholm qui conserve douze statuettes en biscuit de Sèvres, datant d'environ 1785 et représentant Vénus, l'Amour, Apollon et les Muses. Il fut surtout attiré par le monde du théâtre, dont il traduisit certains personnages de comédie, comme Chérubin et Figaro, dans des biscuits de la manufacture de Sèvres où il était, au témoignage de Louis Réau, un des meilleurs modeleurs.

Jacques-François Lefebvre. Ce Tournaisien (1744 ou 1754-1810), qui s'est surtout distingué dans les arts industriels, appartient à une longue lignée d'artistes dont les premiers représentants ont travaillé pour la décoration des églises de leur ville natale en qualité d'orfèvres. Son père, Piat-François le Jeune, avait fondé une manufacture de tapisseries (Piat Lefebvre et fils) qui a, notamment, œuvré pour l'hôtel de la Légion d'Honneur à Paris. Après avoir obtenu, en 1771, une médaille à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture de Paris où il jouissait de la protection de D'Huez, JACQUES-FRANÇOIS LEFEBVRE devint directeur de l'Académie de dessin de Tournai. En même temps, il assura le succès d'une manufacture spécialisée à la fois dans les objets de bronze et de marbre.

Charles Canter. Son compatriote CHARLES CANTER (Tournai 1776-1812) résida plus longtemps que lui à Paris où il a laissé des témoignages monumentaux d'un talent qui lui valut d'être nommé par Napoléon, président de la Commission chargée de procéder à l'inventaire des œuvres d'art de Rome et d'Italie. Ceux qui admirent la noble harmonie de la place Vendôme savent trop peu qu'il est l'auteur des quatre aigles situés à la base de la célèbre Colonne. Ils ne peuvent en tout cas ignorer que l'on doit à ce beau sculpteur tournaisien les portes de bronze du Palais du Louvre. Elles sont formées de quatre compartiments; celui du bas, qui est plein, est orné au centre d'une grosse pointe de diamant, tandis que les trois autres développent des rinceaux ajourés, celui du centre mettant en valeur l'initiale du nom de l'Empereur. Le tout est surmonté d'un tympan chargé d'une aigle inscrite dans une couronne. L'ensemble se détache admirablement dans une architecture dont les lignes sobres contrastent avec la richesse décorative des panneaux de métal.

CHARLES CANTER (1776-1812). *PORTES DE BRONZE DU PALAIS DU LOUVRE (Photo Francis Niffle, Liège).*



Piat-Joseph Sauvage. C'est également un Tournaisien qui a contribué à l'ornementation de plusieurs châteaux et palais français. À Compiègne, à Rambouillet, à Fontainebleau, à Saint-Cloud, l'art aimable de PIAT-JOSEPH SAUVAGE (1744-1818) a fait merveille en parsemant ces résidences de bas-reliefs trompe-l'œil en grisaille représentant des figures allégoriques et des jeux d'enfants dans le style de Bouchardon et de Clodion. À son propos, Louis Réau remarque qu'il a ainsi repris la tradition inaugurée au XVIII[e] siècle par le Bruxellois François Eisen. Les honneurs ne lui manquèrent pas, puisqu'il fut membre de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, des Académies de Lille et de Toulouse, peintre de la cour du prince de Condé et de Louis XVI. Parmi les œuvres les plus représentatives de Piat-Joseph Sauvage, on relève une dizaine de dessus-de-porte en grisaille au château de Compiègne (1785), des grisailles représentant les Quatre Saisons pour la Laiterie de Rambouillet (1786-1787), des dessus-de-porte en grisaille au château de Fontainebleau dans le Salon des Jeux de la Reine (1786). Les peintures qu'il avait exécutées pour le théâtre du prince de Condé à Chantilly n'ont malheureusement pas été conservées. Les procès-verbaux de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture le qualifient de peintre de natures mortes et signalent qu'il fut reçu, en 1783, avec un tableau représentant *Bouclier et Casque.*

Laurent Tamine. Enfin, le Nivellois LAURENT TAMINE (1736-1813), envoyé à Paris en 1758 par son maître Laurent Delvaux, y reçut l'enseignement de Pigalle qui l'associa à ses nombreux travaux. Pigalle comme Delvaux avaient sculpté l'effigie du maréchal de Saxe: leur disciple Tamine aurait, semble-t-il, collaboré au mausolée de ce grand capitaine en y sculptant la statue personnifiant la France.
Quand il fut rentré à Nivelles, sa qualité d'ancien élève de Laurent Delvaux lui valut la confiance de Charles de Lorraine qui le chargea de certains travaux à la chapelle du château de Mariemont. Il passa plus tard sous la protection du duc d'Arenberg et devint direc-



PIAT-JOSEPH SAUVAGE (1744-1818). *MINERVE. Grisaille en trompe-l'œil. Tournai, Musée des Beaux-Arts (Photo A.C.L., Bruxelles).*

PIERRE-JOSEPH REDOUTÉ (1759-1840). *ROSIER À CENT FEUILLES. Gravure en couleurs. La reproduction en noir rend imparfaitement la délicatesse et la transparence des pétales aux nuances rosâtres les plus variées. Liège, Université, Service des Collections artistiques (Photo Francis Niffle, Liège).*

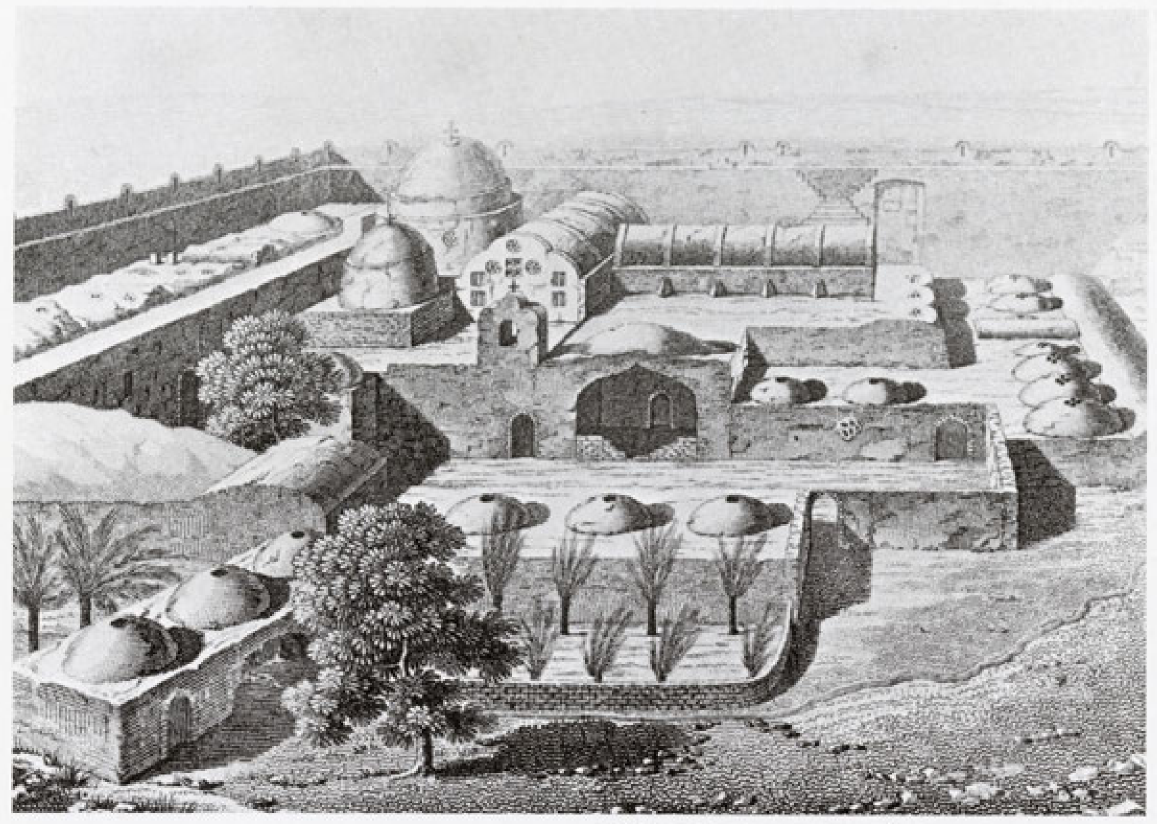


teur de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles. C'est au château de Seneffe, dans les galeries situées à l'entrée du domaine, que se trouve placé l'ensemble le plus important, mais non le plus expressif, des sculptures de cet artiste.

UNE FAMILLE D'ARDENNAIS

Les frères Redouté. Au cœur de la vaste forêt d'Ardenne, l'abbaye de Saint-Hubert est à l'origine d'un gros bourg monastique et elle rayonne depuis des siècles sur de vastes domaines. C'est là que CHARLES-JOSEPH REDOUTÉ né à Jamagne près de Philippeville en 1715, s'installera, après avoir poursuivi pendant sept ans sa formation artistique à Paris. Il contribue par ses tableaux, à la décoration et à l'embellissement du monastère ardennais et meurt à Saint-Hubert en 1776. Son fils aîné, ANTOINE-FERDINAND (Saint-Hubert 1756-Paris 1809) se fixe dans la capitale française où il se spécialise dans la peinture décorative. PIERRE-JOSEPH, le frère puîné (Saint-Hubert 1759-1840) conquerra une renommée universelle en se consacrant tout entier à la peinture de fleurs.

C'est Paris qui voit éclore son talent, c'est là qu'il perfectionne la technique de l'aquarelle à laquelle il fait rendre les effets les plus raffinés pour traduire la beauté, la délicatesse des fleurs les plus variées. La faveur dont il jouit auprès de l'Empereur et de Joséphine, encourage ses efforts, qui se concrétisent par la publication de milliers de planches et la mise au point, vers 1796, d'un nouveau procédé de gravures en couleurs. Il pourra ainsi rendre avec une vérité extraordinaire la transparence d'une goutte d'eau sur la feuille d'un chêne ou le pétale d'une rose. L'art suprême de Pierre-Joseph Redouté est à la fois poésie et science : il a fait de la botanique une joie perpétuelle pour le regard qui se pose, sans jamais se lasser, sur la tendre chair des fleurs.



HENRI-JOSEPH REDOUTÉ (1766-1852). *VUE INTÉRIEURE DU MONASTÈRE ANBÂ-BICHÂG (LACS DE NATROUN). Gravure de Devilliers, d'après un dessin de Henri-Joseph Redouté, figurant dans la* Description de l'Égypte, *pl. 105, 4. Liège, Cabinet des Estampes de la Ville (Photo Cabinet des Estampes).*

HENRI-JOSEPH REDOUTÉ (Saint-Hubert 1766-1852) le troisième fils, rejoint dès 1785 ses frères à Paris. D'abord adonné lui aussi aux fleurs, il élargit ensuite ses curiosités, peint des oiseaux du Sénégal aux couleurs vives, des coquillages rares, dissèque un rhinocéros et une tortue, dessine des poissons de la Méditerranée. Mais la grande aventure de sa vie reste son voyage en Égypte, de 1798 à 1802, parmi les membres de l'expédition scientifique qui suivait l'armée du général Bonaparte et qui, plus tard, porta le titre de 'Commission des Sciences et Arts d'Égypte'. Campant durant un mois sur les ruines de Thèbes, Redouté en a dessiné les bas-reliefs et transcrit les hiéroglyphes. Il se place, par conséquent, parmi les pionniers de l'égyptologie et clôt ainsi, dans la première moitié du XIX[e] siècle, la longue lignée, étonnante par sa richesse et sa variété, des artistes wallons qui ont contribué, pendant deux siècles et de façon ininterrompue, au rayonnement du goût français.

Jacques STIENNON

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Pour approfondir le thème, très vaste, traité dans ce chapitre forcément condensé, on suggère au lecteur de partir de trois ouvrages fondamentaux: Louis RÉAU, *Histoire de l'expansion de l'art français: Belgique et Hollande, Suisse, Allemagne et Autriche, Bohême et Hongrie*, Paris, 1928, in - 8°; René CROZET, *La vie artistique en France au XVIIème* (1598-1661). Paris. 1954, in - 8°; S. ROCHEBLAVE, *L'art et le goût en France de 1600 à 1900*, Paris, 1923, in-8°.

Ces travaux se fondent sur l'analyse des œuvres et, en partie, sur le recueil des Procès-verbaux de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture (1648-1793), édités par Anatole de MONTAIGLON. Paris. 1875-1892, 10 vol. in - 8° (Table rédigée par Paul CORNU. Paris. 1909), où les artistes d'origine wallonne sont souvent cités. Ces artistes travaillent dans un milieu qui, pour la peinture, a été évoqué avec maîtrise par René HUYGHE, *La peinture française des XVIIème et XVIIIème siècles*. Paris. 1962, in-4° et Michel FLORISOONE, *La peinture française. Le XVIIIème siècle*, Paris. 1948, in-4°. Avant eux, et pour le XVIIIème siècle, Louis DIMIER, *Les peintres français du XVIIIème siècle. Histoire des vies et catalogue des œuvres*. Paris-Bruxelles, 1928, 2 vol. in-4°, s'était livré, avec la collaboration de plusieurs spécialistes, à un copieux travail d'inventaire. Plus récemment, Bernard TEYSSEDRE a reconstitué *L'histoire de l'art vue du Grand Siècle. Recherches sur l'Abrégé de la Vie des Peintres par Roger de Piles (1699), et ses sources*, Paris, 1964, in-8°.

Les artistes cités dans l'esquisse que l'on vient de lire ont fait l'objet d'études dont on ne peut citer que les principales. Sur Jean VARIN, cf. Fernand MAZEROLLE, *Jean Varin*, 2 vol., Paris, 1932; Georges de FROIDCOURT, *Les origines liégeoises de Jean Varin*, Liège, 1934; Frédéric PENY, *Jean Varin de Liège*, Liège, 1947; Marie-Georges NICOLAS-GOLDENBERG, *Les activités liégeoises du graveur Jean Warin, tailleur général des monnaies de France. À propos du perfectionnement des techniques de laminage*, dans *La Vie wallonne*, t. 49, 1975, pp. 193-203. Sur Jean Varin, sculpteur, cf. L. COURAJOD, *Jean Warin, ses œuvres de Sculpture*, dans *L'Art*, Paris, 1881 et, plus récemment, Marie-Madeleine ROBEYNS, dans *Le Siècle de Louis XIV au pays de Liège (1580-1723)*, Liège, 1975, pp. 25-28, et, dans le même catalogue, les contributions sur Varin médailleur de Marie-Georges NICOLAS-GOLDENBERG et Nicole RADELET-DARDING, *op. cit.*, pp. 159-163. Lors de l'Exposition *Art mosan et Arts anciens du Pays de Liège*, Liège, 1951, Suzanne COLLON-GEVAERT a traité de Varin comme sculpteur, p. 112 et Jean BABELON de Jean et François Varin comme médailleurs, *op. cit.*, pp. 142-143.

L'œuvre des Valdor doit être amorcée par la lecture de J.S. RENIER, *Les Waldor, graveurs liégeois*, Liège, 1865, in-8° et complété par celle de Louis LEBEER, *Jean Valdor*, dans *Biographie nationale*, t. 26, 1936-1937, col. 64-79. Actuellement, on attend beaucoup du travail, en préparation, d'une jeune érudite française, Odile FALIU, entrepris sur *Jean Valdor le Jeune*, sous la direction de Jacques THUILLIER.

La collaboration de Bertholet Flémalle à la décoration de l'Hôtel Lambert à Paris figure dans *Le Cabinet de l'Amour de l'Hôtel Lambert*. Catalogue rédigé par Jean-Pierre Babelon, Georges de Lastic, Pierre Rosenberg, Antoine Schnapper. Paris. 1972 *(Les dossiers du département des peintures du Musée du Louvre)*.

Sur Gérard Goswin, voir la minutieuse mise au point biographique de René JANS, *Gérard Bastin dit Goswin (1613-1685), peintre ordinaire du roi de France*, dans *Bulletin de la Société royale 'Le Vieux-Liège'*, t. 8, n[os] 176-177, 1972, pp. 101-121.

Quant aux Duvivier, ils ont été étudiés par Henry NOCQ, *Les Duvivier*, Paris, 1911, et par Jean BABELON, *Les médailleurs liégeois en France*, dans le Catalogue, cité plus haut, de 1951, pp. 144-146.

La bibliographie relative à Gilles et Gilles-Antoine Demarteau est abondante. On retiendra J.E. DEMARTEAU, *Gilles Demarteau, graveur et pensionnaire du Roi à Paris (1722-1776) et Gilles-Antoine Demarteau son neveu* (1750-1803), Liège 1879; L. DE LEYMARIE, *L'œuvre de Gilles Demarteau l'aîné, graveur du Roi*. Catalogue descriptif précédé d'une notice biographique, Paris, 1896; H. BOUCHOT, *Les graveurs Gilles et Gilles-Antoine Demarteau, d'après des documents inédits*, dans *Revue de l'Art ancien et moderne*, t. 18, 1905, pp. 97-112; Albert de NEUVILLE, *Gilles Demarteau*, Turnhout, 1920; M. ROUX et E. POGNON, *Inventaire du fonds français au XVIIIème siècle*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1920-1958, 10 vol. parus (en cours de publication); Jean ADHEMAR, *La gravure originale au XVIIIème siècle*, Paris, 1963, in - 8°.

Sur Jean-François de Neufforge, cf. l'ouvrage fondamental de L. HAUTECŒUR, *Histoire de l'architecture classique en France*.

Sur Cochelet, je renvoie à mon article à paraître en 1977 ou 1978 dans *La Vie Wallonne*, sous le titre: *Un ami de Greuze et du peuple liégeois à la fin du XVIII[e] siècle: Adrien-Pierre-Barthélemy Cochelet*. On trouvera des informations nombreuses sur les artistes hennuyers dans l'important ouvrage collectif *Hainaut d'hier et d'aujourd'hui*, Mons, 1962, in-4°, informations dont nous avons fait notre profit.

On lira avec intérêt la notice d'Émile POUMON, *Un artiste wallon méconnu: Pierre Denis, ferronnier d'art (1658-1733)*, dans *La Vie Wallonne*, t. 24, 1950, pp. 213-216.

Le cas de Cuvilliés est particulier puisque, de formation française, il a surtout travaillé en Allemagne. Aussi, est-ce dans l'érudition allemande que l'on trouve le plus de contributions sur ce grand architecte. Citons surtout Wolfgang BRAUNFELS, *François de Cuvilliés* (1695-1768), Würzburg, 1938; F. BLEIBLAUM, *Schloss Wilhelmstal und François de Cuvilliés der Ältere*, Melsungen, 1932.

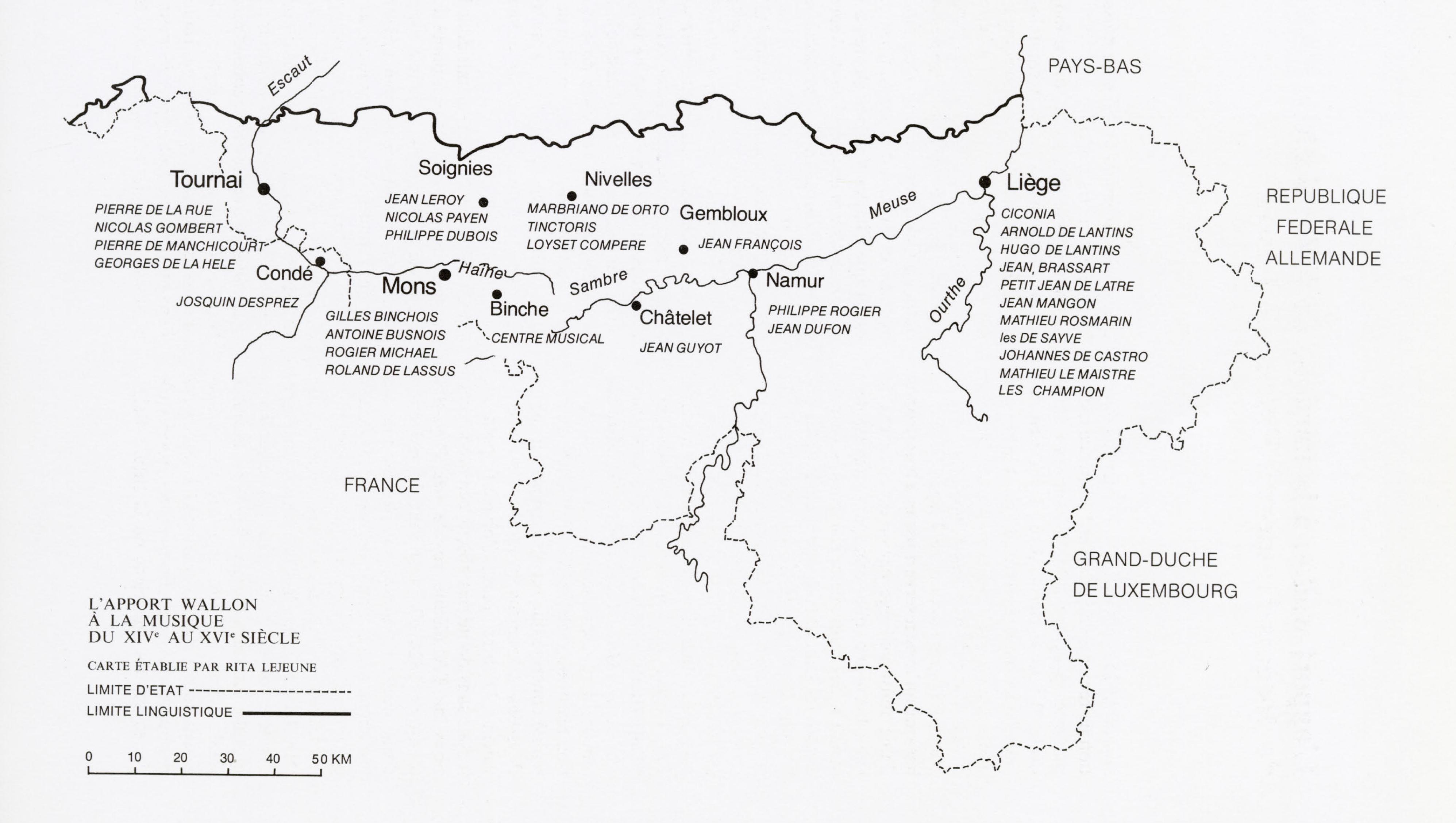
Les spécialistes français ont également contribué à une meilleure connaissance de l'artiste; par exemple J. LARAY, *François de Cuvilliés*, Paris, s.d.; M. BERARD, *Catalogue de l'œuvre* (gravé) *de Cuvilliés père et fils*, Paris, 1859. Marguerite DEVIGNE, *Laurent Delvaux et ses élèves*, Bruxelles, 1928, pp. 59-60, a émis sur le talent de Tamine un jugement exagérément sévère.

Quant à la dynastie des Redouté, un de ses premiers biographes est le comte de BECDELIÈVRE, *Biographie liégeoise*, t. 2, Liège, 1837, pp. 453-474, qui abonde en détails pittoresques, précieux et anecdotiques. On le complétera par CH. GABET, *Dictionnaire des artistes de*

l'école française au XIX[e] siècle, Paris, 1831, pp. 581-582. Cf. également Jules BOSMANT, *La peinture et la sculpture au Pays de Liège de 1793 à nos jours*, Liège, 1930, pp. 42-43. Sur Pierre-Joseph Redouté, le peintre de fleurs, cf. Carlo BRONNE, *Bleu d'Ardenne*, Bruxelles, 1969, in-8°; André LAWALREE, *Fragments d'une biographie de Redouté*, Auderghem, 1969, in-8°; André LAWALRÉE, *Les Roses de Redouté* in-folio, dans *Le Livre et l'Estampe*, Bruxelles, n[os] 61-62, 1970, pp. 71-73; André LAWALRÉE et R. DELCOURT, *Les Redouté* dans *Terre et Abbaye de Saint-Hubert*. Exposition 1973, pp. 66-75; André LAWALRÉE, *Redouté dans la Ville-aux-Roses*, dans *Ardenne et Famenne*, t. 12, mai 1972, pp. 31-33 (Exposition de Redouté à Rapperswill, en Suisse). On complétera la littérature relative à Pierre-Joseph et Henri-Joseph Redouté par des notices que leur a consacrées Elisabeth SAUVENIER-GOFFIN dans le Catalogue de l'Exposition *Maîtres liégeois de l'illustration scientifique*, Liège, 1955, pp. 19-26 (*Bibliotheca Universitatis Leodiensis*, Publications, n° 7). Enfin, signalons l'intérêt, du point de vue artistique, du catalogue de l'exposition *Les Liégeois célèbres en France*, organisée dans le cadre des manifestations 'Le Siècle de Louis XIV' et 'Les Grands Siècles de France' (Liège, 15-30 septembre 1975), Liège, 1975, 40 pp., in-8°.

TROISIÈME PARTIE

LA MUSIQUE



L'APPORT WALLON
À LA MUSIQUE
DU XIV[e] AU XVI[e] SIÈCLE

L'apport wallon à la musique du XVIe siècle: de Josquin Desprez à Roland de Lassus

Autant le dire tout de suite, il n'est pas question de tenter ici de prouver l'existence d'une musique *spécifique* à la Wallonie au XVIe siècle. Il faut le reconnaître: il y a bien des équivoques dans la terminologie utilisée pour désigner l'art pratiqué par les musiciens nés dans le duché de Bourgogne, les anciens Pays-Bas ou la principauté de Liège. On ne se hasarde qu'avec réserve à parler à leur propos d'une 'musique belge' car on est conscient de l'anachronisme que cela peut représenter, même si des humanistes ont parfois nommé *Belgae* les habitants des pays rassemblés par les ducs de Bourgogne. Mais, dès le XVIIIe siècle, l'Anglais Charles Burney dans une des premières histoires générales de la musique (1776-1789) a parlé des 'Netherlanders' de manière globale; il a été suivi par l'Allemand J.N. Forkel qui consacre aux *Niederländer* d'importants chapitres de son *Allgemeine Geschichte der Musik* (1788-1801). Peut-être ces auteurs songeaient-ils moins à une désignation historique relative au XVIe siècle qu'à la réalité concrète que représentaient encore les Pays-Bas autrichiens au moment où ils écrivaient. D'autre part, l'objectif politique n'était sans doute pas absent des préoccupations de l'Académie royale des Pays-Bas lorsqu'en 1826 elle a suggéré la rédaction d'une étude historique sur 'les mérites des musiciens néerlandais'; les travaux qu'elle a couronnés, de Kiesewetter et de Fétis ont contribué à imposer les termes de 'Néerlandais' dans la littérature scientifique, d'autant qu'Edmond Van der Straeten a intitulé *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle,* les huit volumes très analytiques qu'il a consacrés de 1867 à 1888 à des dépouillements d'archives et des notices diverses sur les musiciens de la future Belgique, quels que soient leur lieu de naissance et le champ de leurs activités.

La musicologie allemande, qui a longtemps imposé les normes et la terminologie des travaux sur l'histoire de la musique, a distingué une 'école bourguignonne' à l'époque de Binchois et Dufay et ensuite plusieurs 'écoles néerlandaises' échelonnées successivement autour d'Ockeghem, Josquin Desprez, Adrien Willaert et Roland de Lassus. C'est dans cet esprit que Charles Van den Borren a intitulé *Geschiedenis van de muziek in de Nederlanden* (1948) les volumes qu'il a consacrés à notre passé musical.

Dès ses *Études sur le XVe musical* (1941), il avait présenté ses justifications: 'L'usage anticipatif de l'expression: les *Pays-Bas* nous permettra somme toute, d'englober sous une seule et même rubrique *(école néerlandaise)* des musiciens originaires tant de Belgique et de Hollande, que du Nord-Ouest de la France. Il y a d'autant plus de raison de le faire, que cette école forme de fait, un bloc solidaire, dont l'unité repose sur un apprentissage commun, tout au moins abstraitement parlant'.

Charles Van den Borren mettait donc bien en évidence le caractère conventionnel de la terminologie. C'est dans le même esprit que, pour ma part, j'ai cru pouvoir utiliser, il y a quelques années, les termes tout aussi conventionnels de 'musiciens flamands', compte tenu du fait qu'au XVIe siècle, s'il est vrai que la Flandre n'était dans les Pays-Bas qu'un 'pays' parmi d'autres, et que les Flamands n'étaient confondus ni avec les Brabançons ni avec les Hennuyers, ni avec les Liégeois, plusieurs auteurs européens, surtout en Italie et en Espagne, ont souvent appelé *Fiamminghi* ou *Flamencos* tous les musiciens issus des Dix-



ANGE MUSICIEN. *Mons, collégiale Sainte-Waudru. Vitrail de l'Assomption, détail. XVIe siècle (Photo A.C.L.).*

Sept Provinces et même, parfois, les Liégeois, les Dinantais et d'autres Wallons. Si l'on a parlé dans le même sens de tapisserie 'flamande' et de peinture 'flamande', pourquoi pas de musique 'flamande'? Cela aurait pu, sans doute, se montrer sans inconvénient si, actuellement, certains esprits n'utilisaient la même terminologie à des fins d'impérialisme culturel dans un conflit à la fois politique et communautaire.

Ce qui comptait, en définitive, et quelle que soit la terminologie, c'est de reconnaître qu'un certain art du contrepoint s'est imposé au XVe et au XVIe siècle comme langage normal dans la musique européenne; qu'à ses origines cet art doit beaucoup à la France, mais qu'il n'est pas resté exclusivement français, parce qu'il s'est ouvert à des influences multiples — italiennes en particulier —, et que cet art internationalisé a été illustré tout particulièrement par des musiciens du Nord — Etats bourguignons, Principauté de Liège, Pays-Bas —, mais aussi des provinces françaises proches de ces régions.

Parmi ces musiciens, il n'est pas toujours commode de déceler ceux qui aujourd'hui pourraient être étiquetés comme 'Wallons'. Cependant, par une convention nouvelle, on peut appeler ainsi ceux qui étaient originaires de régions romanes ou qui, pour s'exprimer, ont toujours utilisé le français.

Précisons cependant que la plupart des musiciens de l'époque ont d'abord travaillé pour des cours princières — que ce soit dans les Pays-Bas, en France, en Italie ou même en Allemagne — où la langue de culture était le français et l'italien. Aussi, la musique profane qu'ils nous ont laissée était-elle écrite sur des textes français ou italiens, même quand la langue d'origine du musicien était le flamand. La langue flamande n'apparaît dans des chansons qu'à partir du moment où la musique élargit son public à la bourgeoisie; son utilisation n'est pas un signe déterminant quant aux origines, et moins encore quant aux affinités culturelles du compositeur.

De toute manière, depuis Dufay, et tout au long du XVe et du XVIe siècle, on n'a pas cessé d'attribuer à des musiciens du Nord le mérite d'orienter l'évolution de la musique; individuellement, on les identifiait parfois comme hennuyers, brabançons ou liégeois — certains comme français — mais leur musique était perçue avec des caractéristiques communes. Avec sa réaction contre les excès maniéristes de la fin du XIVe siècle, Dufay était apparu comme le premier artiste qui, en orientant la musique dans des voies vraiment nouvelles, en assurant ainsi sa *rénovation*, l'aurait tirée de ses erreurs: il a été, en somme, le premier maître d'une renaissance en musique. Mais comme à l'époque la musique était un art sans passé, ou, du moins, un art qui ne se connaissait qu'un passé très limité, on a sans cesse



HANS MUELICH. CONCERT DE CHAMBRE À LA COUR DE BAVIÈRE À MUNICH. *À cette époque Roland de Lassus est maître de la chapelle impériale. Toile. Munich, Bayerische Staatsbibliothek (Photo Bayerische Staatsbibliothek, Munich).*

relégué dans l'oubli ce qui n'était plus à la mode; on s'est efforcé sans cesse de corriger le point de départ en ramenant chaque fois la renaissance à une distance chronologique que l'on pouvait maîtriser par la mémoire. Le musicien auquel on a attribué le mérite de la *renovatio* a ainsi varié avec le temps, mais, de toute manière, ce fut toujours un artiste du Nord. Pour la période entre 1430 et 1460, Dufay avait été considéré comme le représentant idéal de la perfection; vers 1480, Ockeghem est devenu le modèle que l'on proposait à tous les autres compositeurs; entre 1500 et 1520, ce fut Josquin Desprez; vers 1550, Gombert ou Willaert et, vers 1575, Roland de Lassus (avec l'Italien Palestrina).

Jusqu'au moment, au début du XVII[e] siècle, où une technique tout autre, celle de la monodie accompagnée, ressentie, elle, comme italienne, s'est imposée, l'*ars perfecta* en musique a été une écriture dominée par le *contrepoint;* une écriture qui a pu varier de manière notable, mais qui a maintenu certains principes essentiels à travers les chefs-d'œuvre de quelques grands maîtres et la production abondante de tous leurs imitateurs.

DE DUFAY À JOSQUIN DESPREZ

Dans ces conditions, il est assez difficile — et de toute manière assez vain — de tenter de déterminer si Jean Ockeghem, par exemple, est un 'flamand' au sens esthétique et conventionnel du mot ou s'il l'est aussi au sens plus étroit de l'appartenance à une communauté linguistique et culturelle. Traditionnellement — mais en s'appuyant sur des hypothèses plutôt que sur des faits —, on pense que ce musicien dont le nom est indiscutablement flamand doit tirer ses origines familiales du village de Flandre orientale, Ockegem, situé sur la Dendre entre Alost et Ninove et qu'il a dû naître lui-même à Termonde. Mais Suzanne Clercx a cru pouvoir démontrer, en s'appuyant sur un témoignage (à la vérité ambigu) de Jean Lemaire de Belges, qu'Ockeghem devait au contraire être originaire du Hainaut. Quoi qu'il en soit — et si l'on met à part quelques années d'apprentissage à Anvers —, c'est en France qu'Ockeghem a fait toute sa carrière: au service du duc Charles de Bourbon à Moulins de 1446 à 1448, à la chapelle des rois de France Charles VII, Louis XI et Charles VIII à partir de 1452, et comme trésorier de Saint-Martin de Tours à partir de 1459 jusqu'à sa mort en 1495. On peut rappeler que ses œuvres profanes sont écrites sur des poèmes français. On peut considérer aussi que c'est de manière arbitraire, et peut-être parce qu'on a voulu voir en lui, un 'flamand' particulièrement authentique, qu'on a tenté d'établir des liens entre Ockeghem et les Frères de la Vie commune qui, partis de l'évêché d'Utrecht avaient créé des communautés dans plusieurs villes des Pays-Bas. Ce n'est que par une spéculation intellectuelle et sans preuves concrètes que l'on peut découvrir dans le contrepoint linéaire d'Ockeghem, les longues et sinueuses mélodies de ses messes et de ses motets, la transposition sonore du mysticisme de la *Devotio moderna*.

On ne sait pas très bien d'où venait JOHANNES REGIS (né vers 1430, mort en 1485) mais il est passé par Cambrai (où il a été le secrétaire de Dufay) et par Anvers. Pendant de longues années, il a été attaché à la collégiale Saint-Vincent à Soignies. Il devait s'appeler, en fait JEAN LEROY. Il a écrit de grands motets et des messes à *cantus firmus*, qui, par l'esprit et la technique, prolongent les dernières œuvres de son maître.

On ne peut davantage conclure avec certitude quant aux origines de JOHANNES TINCTORIS, qui a été un compositeur honorable (on conserve de lui quatre messes, deux motets, des lamentations et quelques œuvres profanes) et un théoricien de premier plan. Selon Vander Straeten, il était originaire de Poperinghe et il devait s'appeler De Wervere. En fait, Tinctoris est né en Brabant, vers 1435, et il a porté le titre de chanoine de Nivelles qui fut sans doute sa ville natale. Sa carrière s'est déroulée en Italie, dans le dernier quart du



ANGES MUSICIENS. *Bois du* Livre des saincts anges, *imprimé à Lyon par le Liégeois Guillaume Le Roy. 1486. Les spécialistes considèrent que l'illustration est peut-être due au fils de l'imprimeur, appelé également Guillaume, et qui fit carrière de dessinateur-peintre à Lyon. Liège, Université, Réserve (Photo Université de Liège).*

XVe siècle, jusqu'à sa mort en 1511. Il a été pendant de longues années au service du roi Ferdinand de Naples: c'est pendant son séjour à cette cour, entre 1474 et 1484, que Tinctoris a dû rédiger les douze traités qui nous sont parvenus. Ces traités forment l'initiation la plus complète et la plus claire à la pratique de la polyphonie à la fin du XVe siècle. On y trouve, d'abord en effet, un texte assez rhétorique sur les effets de la musique tels qu'on les concevait à l'époque et selon la tradition, un ouvrage inachevé sur les instruments et la voix, un *Diffinitorium,* première esquisse d'un dictionnaire de terminologie musicale. De surcroît, une série de traités très systématiques exposent successivement les règles du chant selon le système guidonien de la solmisation, les principes qui régissent les modes dans le plain-chant et la polyphonie, les bases de la notation mensurale, un traité du contrepoint *(Liber de arte contrapunti)*. Cet ouvrage expose, à l'aide d'exemples concrets, les règles de superposition des mélodies, en fonction des consonances et des dissonances. Il faut encore mentionner un traité des proportions en musique. Les règles qu'énonce Tinctoris et les conseils qu'il donne partent des œuvres d'Ockeghem, de Regis, de Busnois et des meilleurs musiciens de cette génération. Il a largement contribué à répandre non seulement en Italie mais dans toute l'Europe les principes de perfection d'un art tels qu'il les concevait à travers ses maîtres les plus hautement représentatifs.

À la cour de Bourgogne, il n'est pas douteux que Charles le Téméraire, sa fille Marie et leurs successeurs ont fait appel à des musiciens locaux plus souvent que Philippe le Bon qui avait recouru surtout à des Français; mais on ne connaît pas toujours de manière certaine leur lieu d'origine. D'ANTOINE BUSNOIS, par exemple (mort en 1492), on sait qu'il était prêtre et qu'il a exercé aussi diverses charges dans les églises de Mons, Lierre, Furnes et Bruges. C'est dans cette ville qu'il est mort, mais il doit être originaire de Busnes, près de Béthune (France, Pas-de-Calais). Ses chansons, sur des textes français, ont été fort appréciées: on les retrouve aujourd'hui dans de très nombreux manuscrits. Busnois était poète lui-même: il a dialogué en vers avec Jean Molinet et il a écrit lui-même les poèmes de quelques-unes de ses chansons. Dans ses œuvres, Busnois choisit de préférence la forme du rondeau, mais il a contribué au succès de la 'bergerette', petit poème qui n'était qu'un virelai réduit à une strophe. Il a écrit aussi des motets fort savants, des *Magnificat,* des hymnes et des messes.

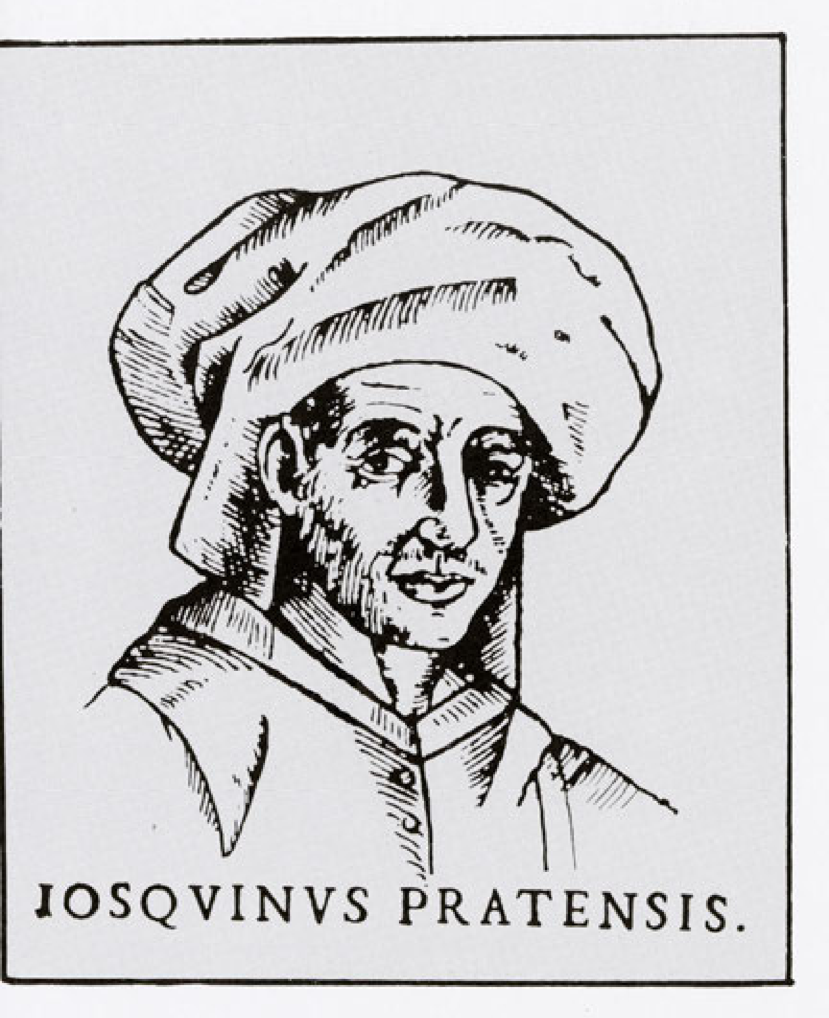
Le principal musicien de cour, au tournant du

XVe et du XVIe siècle, a été sans nul doute PIERRE DE LA RUE. Il était né probablement à Tournai aux environs de 1460. Il a été ténor à Bois-le-Duc de 1489 jusqu'à son entrée à la cour de l'archiduc Maximilien en 1493. Il est resté au service de la chapelle de Bourgogne qui s'est perpétuée sous Philippe le Beau et Marguerite d'Autriche, régente des Pays-Bas, et il a passé les dernières années de sa vie à Courtrai comme chanoine de l'église Notre-Dame de 1516 à 1518. On connaît de lui 31 messes, 23 motets et plus de 30 chansons, dont quelques-unes sur des textes flamands. Il apparaît comme un musicien fort savant: il recourt par exemple volontiers au procédé très rigoureux du canon non seulement dans ses œuvres religieuses, mais même dans ses chansons qui comptent parmi les plus intéressantes des albums rassemblés pour Marguerite d'Autriche. Pierre de la Rue fait preuve dans tous les cas de la plus grande virtuosité et d'une grande verve inventive.

PUISSANCE ET ORIGINALITÉ DE JOSQUIN DESPREZ

Le musicien le plus important, au début du XVIe siècle, est sans nul doute JOSQUIN DESPREZ. Même pour un maître aussi illustre, on ne peut guère préciser ses origines. Sur le témoignage de Ronsard, dont la culture musicale est bien connue, on a généralement admis que Josquin était né dans le comté de Hainaut vers 1440, à Condé-sur-l'Escaut. D'autres ont parlé de Saint-Quentin. De toute façon, c'est en Italie qu'il a fait l'essentiel de sa carrière: chantre au dôme de Milan de 1459 à 1472, puis à la chapelle privée des Sforza — auprès du duc Galeazzo Mario puis du cardinal Ascanio Sforza. De 1486 à 1494, Josquin a servi comme chantre à la chapelle pontificale à Rome, auprès des papes Innocent VIII et Alexandre VI. Il a été ensuite maître de chapelle du duc Hercule d'Este à Ferrare, jusqu'en 1505, mais entre 1501 et 1503 il a passé quelque temps à Blois à la cour du roi Louis XII. Après 1505, Josquin a été chanoine de la collégiale Sainte-Gudule à Bruxelles. On le retrouve prévôt du chapitre de l'église de Condé-sur-l'Escaut, où il meurt en 1521.

Pendant la première moitié du XVIe siècle, Josquin Desprez a été considéré comme le 'maître' par excellence dont les œuvres, analysées et vantées par maints théoriciens (Glarea-



PORTRAIT DE JOSQUIN DESPREZ. *Bois gravé. Anonyme. Figure dans Petrus Opmeer,* Opus chronographicum orbis universi, *Anvers, 1611. Seul portrait connu de Josquin. Selon Opmeer, la gravure reproduirait un portrait qui se serait trouvé dans la cathédrale Saint-Michel à Bruxelles. Paris, Bibliothèque Nationale (Photo Bibliothèque Nationale).*

nus, Petit-Coclico), ont fourni pour plusieurs générations les modèles d'un contrepoint très souple, exempt de dureté, aux dissonances très adoucies. En 1567 encore, Cosimo Bartoli, dans ses *Ragionamenti accademici*, comparaît Josquin Desprez à Michel-Ange en estimant que, dans son domaine, Josquin dominait lui aussi tous les autres artistes.

Josquin Desprez est d'abord un compositeur de musique religieuse. On a conservé de lui environ 90 motets qui venaient s'insérer soit dans le propre de la messe, soit dans les différents offices. Lorsqu'une mélodie grégorienne est utilisée — c'est le cas pour les antiennes, les répons, les séquences, les traits, les hymnes —, elle est étroitement intégrée à la polyphonie; paraphrasée, transformée, assimilée au style du compositeur, elle reste toujours reconnaissable; elle n'est plus, comme l'était le *cantus firmus* dans les messes de Dufay, un élément hétérogène destiné d'abord à structurer la composition; ses motifs les plus caractéristiques servent de point de départ à des développements plus ou moins serrés, en style imitatif. Dans beaucoup de motets, Josquin renonce à utiliser une mélodie grégorienne et tout autre élément préexistant. Ce qui est déterminant dans l'invention créatrice, c'est alors un lien étroit entre la musique et le texte: le compositeur part du texte et se laisse inspirer par lui. Le langage musical évoque le texte dans une sorte de rhétorique expressive, et cela sans lui être asservi; suscitée par les mots, la musique acquiert son indépendance, vit sa vie propre. Des mots-clés provoquent, par association, des motifs mélodiques — exprimant les lamentations ou les jubilations — qui sont ensuite traités et développés comme une musique pure.

Josquin Desprez procède de même dans ses messes. Le principe de construction artistique qui l'emporte ici aussi, c'est l'*imitation* d'une voix à l'autre d'un motif mélodique caractéristique. Il peut s'agir d'une mélodie grégorienne: la messe *Pange lingua* apparaît, ainsi, comme une vaste fantaisie contrapuntique sur une hymne que l'on chante à la procession du Saint-Sacrement. Parfois, Josquin utilise comme éléments de base quelques notes de solmisation et leurs transpositions (dans la *Missa la, sol, fa, ré, mi*, par exemple), une chanson (*Missa L'Ami Baudichon)*, ou une pièce polyphonique profane (*Malheur me bat*, d'après Ockeghem ou *Allés regret*, d'après Hayne de Ghizeghem).

Dans le domaine de la chanson, les œuvres de Josquin marquent le moment où le public de la musique polyphonique s'élargit. Même s'il est vrai que Josquin a encore été un musicien de cour, il touche aussi désormais un public de bourgeois. Les œuvres ne nous sont plus parvenues seulement dans de précieux recueils aux armes de l'un ou l'autre prince. On les trouve aussi dans les premières éditions de musique polyphonique qui paraissent à Venise à partir de 1501, l'*Harmonice musices Odhecaton A*, les *Canti B* (1502) et les *Canti C* (1503) qui forment une anthologie très complète des chansons à succès, depuis Busnois et Ockeghem jusqu'à la génération de Josquin Desprez. Les rondeaux et les bergerettes y dominent encore, mais des chansons à strophes et à refrains se distinguent nettement par leur sujet et leur tournure de l'habituel répertoire de cour. À la base de ces compositions écrites désormais à quatre voix, il y a souvent des chansons de théâtre d'une structure tonale très moderne; mais, partant d'une mélodie toute simple, on aboutit à une musique fort travaillée qui n'a plus rien de populaire: la mélodie de théâtre est ornementée et paraphrasée, intégrée dans un contrepoint en imitation qui a parfois la rigueur du canon. Josquin Desprez a pratiqué ce style nouveau dans de nombreuses chansons sur des textes français ou italiens.

CONTACTS AVEC L'ITALIE

Les premières éditions musicales italiennes qui à Venise, Rome, Sienne et Naples ont fait



ENFANT CHANTANT. *Liège, église Saint-Jacques, Verrière de 1525, détail (Photo A.C.L.).*

suite à celles de Petrucci traduisent de manière fort claire une situation qui existait depuis 1470 environ: la domination des musiciens bourguignons puis des Pays-Bas méridionaux et de quelques Français partout où était pratiqué l'art sévère du contrepoint, dans la messe, le motet ou la chanson. Statistiquement, ces *musici* sont, de loin et les plus nombreux dans les éditions italiennes et ils le resteront pendant presque tout le XVIe siècle.

Dans un premier temps, les Liégeois et les Cambrésiens avaient sans doute été les premiers musiciens ultramontains à venir travailler en Italie: dès le XIVe siècle avec CICONIA, plus tard, avec ARNOLD et HUGO DE LANTINS, JOHANNES DE LYMBURGIA JEAN BRASSART, JEAN FRANCHOIS DE GEMBLOUX, et, surtout, avec DUFAY. Mais c'est surtout après 1460 que les cours et les églises d'Italie ont fait appel à des musiciens du Nord. En eux, c'étaient peut-être moins les compositeurs qui étaient recherchés que les bons chanteurs, soigneusement entraînés à la pratique de la notation mesurée qui est indispensable dans la polyphonie. On venait souvent enrôler de jeunes choraux dans l'une ou l'autre église: il fallait des enfants pour chanter le dessus de la polyphonie (les femmes n'étaient pas admises au jubé); les musiciens ultramontains bénéficiaient d'un préjugé favorable, parce qu'ils étaient formés à une technique vocale et à un style acquis très tôt dans la discipline des maîtrises. Au moment de la mue, certains de ces enfants rentraient au pays. Devenus adultes, d'autres, qui avaient gardé une bonne voix, restaient sur place et poursuivaient leur carrière: les meilleurs d'entre eux devenaient des compositeurs car la pratique de la polyphonie assurait aussi un apprentissage du contrepoint, improvisé et écrit, et, dès lors, l'exercice de la composition. Ce recrutement coïncide avec le moment où la polyphonie savante s'est généralisée en Italie. Les villes et les princes ont rivalisé alors afin de se procurer les meilleurs chanteurs.

On distingue mal l''apport wallon' spécifique parmi les musiciens venant de diverses régions des États bourguignons ou des Pays-Bas; mais on distingue bien l'appartenance de ces musiciens soit à des régions wallonnes, voire françaises, soit à des régions flamandes. LOYSET COMPÈRE est probablement né à Saint-Omer vers 1450; il a fait ses premières études musicales dans une église du Nord de la France ou du duché de Bourgogne avant de partir pour l'Italie, en 1474, où il a été chantre à la chapelle ducale à Milan. Ensuite, il a été 'chantre ordinaire du roy' Charles VIII à Paris, doyen de l'église Saint-Géry à Cambrai, prévôt de l'église collégiale de Saint-Pierre à Douai et chanoine de Saint-Quentin; il est mort en 1518. MARBRIANO DE ORTO a été chantre à la chapelle pontificale de 1484 à 1494, mais en même temps, il jouissait de prébendes comme chanoine de Comines et comme doyen de Sainte-Gertrude à Nivelles, ce qui, en dépit de son nom italianisé, permet de hasarder des hypothèses sur ses origines. De 1505 à 1527, il a été chapelain auprès de Philippe le Beau, de Marguerite d'Autriche et du jeune Charles-Quint, puis chanoine à la cathédrale Notre-Dame à Anvers. Il a fini ses jours à Nivelles en 1529. Tous ces musiciens (d'autres aussi qui sont Flamands) appartiennent à la génération de Josquin Desprez.

Comme ce dernier, ils ont écrit des messes, des motets et des chansons et, comme lui, ils ont été attirés par l'Italie, où de nombreuses principautés, des villes riches et puissantes avaient favorisé une émulation dont les musiciens ont tiré profit comme les autres artistes. L'Italie est ainsi devenue un marché privilégié qui a favorisé la création musicale en amenant à la composition beaucoup de musiciens qui auraient pu rester d'humbles chantres dans les églises des Pays-Bas.
Pendant tout le XVI[e] siècle, les musiciens venant des régions wallonnes ou flamandes et du Nord de la France ont été nombreux en Italie. Ils n'ont pas manqué d'être influencés de leur côté par certaines pratiques musicales italiennes. À l'occasion, ils ont écrit dans des genres spécifiquement italiens, des *'frottole'*, par exemple, pièces polyphoniques profanes d'allure faussement populaire. Mais, plus profondément, l'influence de la musique italienne a contribué à alléger la polyphonie, telle que la concevaient d'abord les musiciens du Nord. La composition a cessé dès lors d'être conçue comme la superposition de diverses lignes mélodiques; la solidarité qui unissait toutes les voix de la polyphonie a souvent abouti à faire alterner des épisodes en style imitatif avec des épisodes de caractère homophonique et quasi accordique. Dans leur musique profane, ces musiciens ont alors utilisé ces rythmes alertes et dansants qu'affectionnaient les Italiens; comme les Italiens ils ont souvent donné des assises tonales à leur harmonie et accordé un plus grand intérêt à la mise en évidence du texte par la musique. Le contact prolongé avec l'Italie a donc donné une coloration nouvelle à l'art des musiciens ultramontains.

APRÈS LA GÉNÉRATION DE JOSQUIN, a côté de Français, certains musiciens des Pays-Bas qui sont au premier plan dans la vie musicale italienne sont des Flamands, au sens étroit du mot (au premier rang Adrien Willaert, Giaches de Wert né à Anvers en 1536).
Si l'on met à part un musicien intéressant mais tout de même mineur comme JEAN DE MACQUE, né à Valenciennes vers 1550, ou RENAUD DEL MEL qui a été maître de chapelle du prince-évêque de Liège en 1587 avant de s'installer en Italie, le seul grand maître wallon qui s'illustrera sera Roland de Lassus.

LE HAINAUT ET LA PRINCIPAUTÉ DE LIÈGE

Parmi les musiciens qui ont fait l'essentiel de leur carrière dans les Pays-Bas méridionaux, le plus remarquable est certainement NICOLAS GOMBERT qui paraît originaire des environs de Lille. De 1526 à 1539 il a été attaché à la chapelle de Charles-Quint d'abord comme chantre, puis comme maître; à ce titre il a dû beaucoup voyager car la chapelle suivait l'empereur à travers l'Europe. Mais Gombert a passé la plus grande partie de son existence dans les Pays-Bas, où il a obtenu diverses prébendes canoniales: à Courtrai, Béthune, Lens et Tournai. C'est à Tournai qu'il a vécu à la fin de sa vie; il est mort en 1557. Ses contemporains ont fait de Gombert un disciple de Josquin; en fait, il n'a pas été de ses élèves directs, et son écriture est beaucoup moins aérée que celle de Josquin. Alors que ce dernier isole volontiers les voix deux par deux, alors que les musiciens imprégnés d'italianisme font alterner des épisodes en style imitatif avec d'autres en homorythmie, Gombert aussi bien dans sa musique profane que dans sa musique religieuse, recourt à des imitations serrées, englobant toutes les voix, ce qui entraîne une certaine opacité de l'écriture. Tout cela donne souvent à sa musique une apparence austère. C'est ce style très rigoureux qui a triomphé dans les Pays-Bas vers le milieu du XVI[e] siècle.
Les musiciens restés au pays ne sont généralement pas les plus remarquables. Depuis la centralisation bourguignonne, les petites cours du Hainaut et du Brabant avaient perdu leur éclat. Il faut cependant mettre à part le rayonnement de la cour de Binche, en Hainaut, où la gouvernante des Pays-Bas Marie de Hongrie, sœur de Charles-Quint, exerça un



LES FÊTES DE BINCHE. *Dessin rehaussé d'aquarelle. Vers 1549. Le divertissement dansé des chevaliers, des dames et des 'hommes sauvages' (où l'on a vu la préfiguration des fameux 'Gilles de Binche') eut lieu lors des fêtes organisées par la régente Marie de Hongrie en l'honneur de son frère l'empereur Charles Quint, dans son palais du Hainaut, en 1549. Au fond de la salle, due au talent du sculpteur-architecte montois Jacques du Broeucq, quatre personnages' assis: Eléonore, reine de France, Charles Quint, Marie de Hongrie et le futur Philippe II. Sur le côté, les courtisans privilégiés contemplent le spectacle. Marie de Hongrie, on le sait, aimait à s'entourer de musiciens. Bruxelles, Bibliothèque Royale, Réserve précieuse (Photo Bibliothèque Royale, Bruxelles).*

mécénat des plus actifs, donnant notamment des fêtes somptueuses.
On faisait encore de la musique dans les églises de Tournai, Mons, Nivelles ou Namur, tantôt avec musiciens locaux, tantôt avec des maîtres plus illustres qui y faisaient leur apprentissage ou qui y trouvaient une retraite paisible en fin de carrière. Cependant, des villes comme Anvers, Bruges ou Gand semblent avoir été alors des foyers des plus actifs de la vie musicale, et surtout Bruxelles, où la chapelle de Bourgogne, même après l'accession de Charles-Quint à l'Empire, a survécu auprès des gouvernantes et gouverneurs.

À Liège, indépendante, les églises ont généralement recruté sur place leurs maîtres de musique. Parmi eux, et à la cour des princes-évêques, on trouve de bons compositeurs. Les meilleurs d'entre eux ont réussi à faire carrière à l'étranger. Ainsi, PETIT JEHAN DE LATRE qui a été maître de chant des églises collégiales de Saint-Jean-l'Évangéliste (en 1538) et de Saint-Martin (en 1544), puis maître de chapelle du prince-évêque Georges d'Autriche en 1554; il a dû s'exiler à Utrecht à partir de 1565. On trouve bon nombre de ses œuvres — de la musique religieuse et surtout des chansons — dans les recueils édités par Phalèse à Louvain, et par Susato à Anvers. JEAN MANGON, maître de chant à Saint-Martin de Liège entre 1561 et 1570, qui a laissé des œuvres diverses puis il est allé s'établir à Cologne, où il a été maître de chapelle du Dom. Le Hennuyer JEAN GUYOT, plus connu sous le nom de Johannes Castileti, par allusion à Châtelet, sa ville natale, (1512) fut '*magister artium*' de l'Université de Louvain avant de s'installer à Liège où il fut chapelain de la collégiale Saint-Paul à partir de 1545, puis préchantre à la cathédrale Saint-Lambert. En 1563, on le trouve maître de chapelle de la cour impériale de Vienne, mais pour une brève période seulement, jusqu'à la mort l'année suivante de l'empereur Ferdinand. Il est ensuite rentré à Liège, où il est mort en 1588. On connaît de lui une dissertation dramatisée sur les sciences et les arts libéraux, écrite en langue latine et publiée en 1554 à Maastricht, sous le titre de *Minervalia*. Il a joui d'une renommée certaine puisque ses chansons et ses motets ont été publiés par Gardano à Venise, par Montanus à Munich et par Susato à Anvers.

CONTACTS AVEC L'ESPAGNE

A partir de Philippe le Beau qui avait épousé la fille des Rois catholiques, les liens ont été étroits entre les musiciens des Pays-Bas et ceux d'Espagne. Déjà pendant ses séjours en Espagne en 1502 et 1506, Philippe le Beau avait été suivi par sa chapelle qui comptait des musiciens comme de la Rue et de Orto. Lorsque Charles-Quint a constitué la chapelle qui itinérait avec lui, il l'a normalement conçue comme une héritière de la chapelle de Bourgogne. Alors que pour la musique profane il entretenait des ménestrels espagnols, pour la musique religieuse les traditions et des impératifs esthétiques lui ont imposé de ne recourir qu'à des musiciens des Pays-Bas: il faisait recruter par groupes des enfants ou des chantres non seulement dans les églises de Flandre et du Brabant, mais aussi dans celles du Hainaut, et parfois même de la principauté de Liège. Ses maîtres de chapelle ont été successivement NICOLAS GOMBERT, THOMAS CRÉQUILLON (probablement de Béthune, fort bon compositeur de messes, de motets et de chansons), Corneille Canis (de Gand) et NICOLAS PAYEN (de Soignies).
Lorsque Philippe II a succédé à Charles-Quint, il disposait déjà en héritage de sa mère Isabelle de Portugal d'une chapelle, qui comprenait des Espagnols et des Portugais. Mais il a conservé aussi les musiciens de son père et il a maintenu séparées une '*capilla española*' et une '*capilla flamenca*' qui ne comptait que des musiciens des Pays-Bas. À la tête de cette chapelle 'flamande', il y eut d'abord, en 1559, un Hennuyer, PIERRE DE MANCHICOURT, originaire de Béthune, qui avait été maître de chant à la cathédrale de Tournai et chanoine d'Arras. C'est un compo-



HUIT MESSES DE GEORGES DE LA HELE, *alors maître de chant à la cathédrale de Tournai. Anvers, 1578. Cette belle édition à la magnifique page de titre sort des célèbres presses du Tourangeau Christophe Plantin installé à Anvers.*

siteur de valeur dont les œuvres — chansons, messes et motets — ont été éditées en Allemagne, en France et dans les Pays-Bas. Après sa mort, en 1564, son successeur a d'abord été JEAN BONMARCHÉ, né à Douai, qui avait dirigé la maîtrise de Cambrai. A partir de 1571, ce fut le tour de musiciens flamands dont l'un, GEORGES DE LA HELE, né à Anvers en 1547, fut chantre à la chapelle royale de Madrid de 1562 à 1570; mais il fut maître de chant à la cathédrale de Tournai.

Son successeur, PHILIPPE ROGIER, a fait toute sa carrière en Espagne. Il était né à Namur et il avait été recruté comme enfant de chœur pour l'Espagne dès 1572; à Madrid, il est devenu chantre en 1580, vice-maître en 1582, et il est mort, jeune encore, en 1596. Il a écrit des '*villancicos*', des motets et des messes.

Alors qu'en Italie, la pénétration des musiciens des Pays-Bas a été progressivement réduite dans la deuxième moitié du XVIe siècle, dans l'Espagne de Philippe II, elle a bénéficié d'un accroissement sensible, assuré jusqu'en 1594 par le recrutement périodique de jeunes choraux. À la mort de Philippe II, son successeur Philippe III a maintenu la chapelle 'flamande' en activité. Les compositeurs qui l'ont illustrée ont toujours été des musiciens provenant du Hainaut ou du Liège: le Tournaisien GÉRY DE GHERSEM, le Namurois JEAN DUFON qui ont été vice-maîtres; PHILIPPE DUBOIS de Soignies; MARTIN BUSET et NICOLAS DUPONT qui ont été chantres; tous avaient été d'abord enfants de chœur à Madrid et élèves de Philippe Rogier. Quant au maître de chapelle qui a succédé à Philippe Rogier, il est connu sous le nom de MATEO ROMERO; mais c'est un Liégeois, arrivé tout jeune en Espagne et qui s'est laissé complètement hispaniser; il s'appelait, en fait, MATHIEU ROSMARIN. Dans sa musique, il s'est écarté de la tradition contrapuntique pour adopter le style nouveau avec basse continue. Sous sa direction, la chapelle dite 'flamande' a fréquemment fait appel à des chanteurs espagnols; elle est devenue beaucoup moins importante que la chapelle espagnole et elle a fini par fusionner avec elle.

CONTACTS AVEC L'ALLEMAGNE

Dès le XVe siècle, les œuvres des musiciens liégeois et bourguignons avaient été accueillies avec faveur en pays germanique: on les trouve souvent dans des manuscrits allemands, notamment dans divers *Liederbücher*



MUSICIENS ET DANSEURS *par Théodore de Bry, Liégeois exilé en Allemagne. Burin. 49 × 239 mm. Liège, Cabinet des Estampes (Photo Cabinet des Estampes).*

et dans des transcriptions pour orgue, notées en tablatures. Mais si l'on excepte la présence du Liégeois JOHANNES BRASSART à la chapelle impériale, aux environs de 1440, c'est à partir de Maximilien que des musiciens de nos régions ont régulièrement travaillé à la chapelle impériale. On ne peut oublier, en effet, que Maximilien d'Autriche avait épousé Marie de Bourgogne, fille de Charles le Téméraire, et que, pour avoir vécu dans les Pays-Bas, il avait apprécié la chapelle de Bourgogne et ses musiciens: de 1497 à 1517, Henri Isaac a été auprès de lui '*Hofcomponist*'. Mais si l'on met à part la chapelle itinérante de Charles-Quint, c'est surtout dans la deuxième moitié du XVI[e] siècle que des musiciens des Pays-Bas ou de la principauté de Liège ont été accueillis en assez grand nombre en Allemagne. À la chapelle impériale, on trouve aussi de nombreux Wallons à côté de Flamands d'ailleurs, dont nous n'avons pas ici à rappeler les noms. Ces Wallons sont notamment les Liégeois JEAN GUYOT, né à Châtelet et LAMBERT DE SAYVE qui occupa des fonctions importantes à la cour des archiducs d'Autriche à Graz. Jacques Regnart, originaire de Douai, a été vice-maître à la chapelle impériale, de même que JOHANNES DE CASTRO d'origine liégeoise, compositeur à succès dont les chansons ont bénéficié d'innombrables éditions en Italie, en Allemagne et dans les Pays-Bas. Originaire de Mons, ROGIER MICHAEL a fait partie lui aussi de la chapelle de Graz et a été plus tard maître de chapelle à la cour de Saxe à Dresde, tout comme le Liégeois MATHIEU LE MAISTRE.

LE GÉNIE DE ROLAND DE LASSUS

Mais le plus important des musiciens originaires de Wallonie et établis en Allemagne, est, sans nul doute, ROLAND DE LASSUS. Dans son nom, le 'de' n'est pas une particule nobiliaire, et il ne s'agit pas non plus d'une latinisation d'humaniste; 'de Lassus signifie simplement 'de là-dessus'. Roland de Lassus — Orlando di Lasso disaient les Italiens — était né à Mons en 1532, et il a été enfant de chœur à l'église Saint-Nicolas de sa ville natale. Il avait environ quatorze ans lorsqu'il a été engagé pour sa belle voix par Ferdinand Gonzague, vice-roi de Sicile, qui commandait alors une armée de Charles-Quint faisant campagne en France. Roland de Lassus a suivi son maître à Palerme, puis à Milan. Vers 1549, il a été au service d'un noble napolitain et il est devenu en 1553 maître de chapelle de l'église Saint-Jean-de-Latran à Rome; il n'avait à ce moment que vingt et un ans. C'est donc en Italie qu'il a acquis l'essentiel de sa formation. Lorsqu'il a repassé les Alpes en 1554, rappelé par la mort de ses parents, il se rendit d'abord en Angleterre puis s'installa à Anvers, grande capitale artistique du temps. Son italianisme a séduit ceux qu'il fréquentait. Cet italianisme a été mis en évidence dans les premiers recueils de madrigaux, de chansons et de motets mêlés qu'a publiés Susato l'année suivante. Peu de temps après, cependant, Roland de Lassus quittait Anvers; il était engagé comme ténor par le duc Albert V de Bavière; dès l'automne de 1556, il s'était établi à Munich.



PORTRAIT DE ROLAND DE LASSUS *par Théodore de Bry. Burin. Liège, Cabinet des Estampes (Photo Cabinet des Estampes).*

Devenu là-bas maître de chapelle en 1563, il ne devait plus quitter la cour ducale jusqu'à sa mort, en 1594. Ce Wallon, de toute évidence, est de dimension internationale.

PORTRAIT DE ROLAND DE LASSUS

Depuis 1555, il n'a cessé de publier chaque année chez les plus importants éditeurs d'Italie, de France, des Pays-Bas et d'Allemagne de très nombreux recueils dans les genres les plus divers. Roland de Lassus a certainement été dans la deuxième moitié du XVI[e] siècle le musicien le plus universellement admiré et le plus honoré. Les poètes et les humanistes ont célébré ses mérites en vers et en prose, en latin, en français, en italien et en allemand. Il a été accueilli avec les plus grands égards par le Pape aussi bien que par le Roi de France et l'Empereur. Il a été récompensé largement par les princes ou les riches banquiers pour la dédicace qu'il leur faisait de ses œuvres, et il s'est fait payer des droits plantureux par les éditeurs qui publiaient ses œuvres. Roland de Lassus apparaît ainsi à la fois comme un musicien de cour, rémunéré pour ses services et comme un artiste d'un type nouveau qui tirait l'essentiel de ses ressources d'une commercialisation de sa musique auprès d'un public relativement large. C'est pourquoi, à la différence de la plupart des musiciens de son temps, il ne se considérait pas comme un subalterne attaché à un grand seigneur, mais comme un artiste indépendant qui exigeait considération et honneurs. Les lettres qu'il adressait au duc de Bavière, son maître, sont pleines d'inventions burlesques, de jeux de mots et d'assonances très rabelaisiens. Le tout dans un jargon d'humaniste, qui sans cesse passe d'une langue à l'autre; par leur impertinence même, elles manifestent la volonté du musicien de faire reconnaître son autonomie et sa dignité d'artiste. Les contemporains ont vu effectivement en lui un créateur emporté par le feu du génie qui accumulait les chefs-d'œuvre dans les genres les plus divers.

SES CHANSONS

Roland de Lassus a d'abord écrit beaucoup de chansons. Au XVI[e] siècle, la chanson polyphonique pouvait présenter beaucoup de variété dans sa facture et ses ambitions esthétiques. En cessant d'être exclusivement un divertissement de cour, en s'adressant aussi à un public de bourgeois, elle a renoncé à son unité d'inspiration et de style. En France, depuis les années 1530, avec Janequin, Sermisy ou Certon, la chanson partait d'un répertoire de théâtre; la musique qui suivait le texte de très près, de manière syllabique, ne recourait qu'à des imitations brèves et faisait alterner avec des phrases en contrepoint d'autres phrases d'écriture harmonique. Toutes les voix marchaient selon le même rythme et semblaient former des accords. Au contraire, les musiciens des Pays-Bas — Gombert, Clemens non Papa — avaient maintenu une écriture plus constamment travaillée, avec un contrepoint en imitation et une plus grande indépendance dans des mélismes qui passaient avec souplesse d'une voix à l'autre en évitant les appuis rythmiques trop marqués.
Chez Roland de Lassus, on trouve aussi bien des chansons très simples, dans la tradition parisienne, sur des textes aux accents populaires et souvent gaillards, que des pièces plus complexes d'une écriture recherchée sur des vers empruntés à de grands poètes comme Ronsard, Baïf, du Bellay ou Villon; c'est toujours le texte qui détermine la nature de la musique, non seulement le style de composition mais jusqu'aux détails de l'inspiration mélodique. De toute manière, dans la chanson, Roland de Lassus espérait toucher un public assez large d'amateurs qui ne se contentaient pas d'écouter la musique mais qui la pratiquaient eux-mêmes. Dès lors, il se maintient toujours à un niveau qui relève du divertissement.
Pour mieux atteindre ce public par des éditions qui, désormais, se multiplient dans tous les pays, Roland de Lassus a écrit aussi sur des textes allemands ou italiens. Ses *Lieder* polyphoniques à 3, 4, 5 ou 6 voix sont parfois de



AGRÉMENT DE LA MUSIQUE DE CHAMBRE.
Atelier des de Bry. Burin. Liège, Cabinet des Estampes (Photo Cabinet des Estampes).

caractère religieux ou moralisant, mais, bien plus souvent, ce sont des chansons à boire, des chansons de chasse, des chansons burlesques, marquées d'une verve très populaire. Parmi les œuvres italiennes, il y a des villanelles au rythme franc, et des moresques qui mettent en

scène des personnages de la comédie napolitaine, dans un contrepoint très simplifié; mais on y trouve aussi des madrigaux très raffinés sur des vers de Pétrarque.

SA MUSIQUE RELIGIEUSE

C'est la musique profane qui a sans doute contribué le plus au succès de Lassus. Pourtant, c'est la musique sacrée qui tient la place la plus importante et la plus significative dans son œuvre. On y trouve plus de 50 messes, plus de 100 *Magnificat*, plus de 500 motets, des lamentations, des psaumes, des passions. Dans ses messes, Lassus renonce entièrement au '*cantus firmus*', mais il recourt volontiers au procédé de la parodie. Le point de départ, ici, n'est plus une mélodie grégorienne ou autre, mais une polyphonie qu'on paraphrase, une chanson, un madrigal ou un motet. Dès lors, ce ne sont pas seulement des tournures mélodiques préexistantes, qu'on retrouve dans la messe, mais des contrepoints empruntés à d'autres œuvres. Lassus a écrit ainsi des messes à partir de madrigaux d'Arcadelt (*Quand'io penso*), de Cipriano de Rore (*Ite rime dolenti*) et de chansons de Sandrin (*Douce mémoire*) ou de lui-même (*Suzanne un jour*). Bien entendu, il procède moins par citation littérale que par variations subtiles; celles-ci transforment profondément l'œuvre originale, de sorte que l'intégration d'œuvres profanes dans la messe n'aboutit nullement à un résultat aussi inquiétant qu'on pourrait le juger à l'énoncé des titres. Mais le procédé trahit incontestablement une esthétisation dans la composition de la messe, et ce procédé va bien au-delà de l'orientation marquée par Guillaume Dufay dès le XV[e] siècle.

C'est dans le motet que Roland de Lassus affirme son génie de la manière la plus évidente. Il a mis en musique des vers latins de circonstance pour des cérémonies publiques ou privées et les textes les plus variés de la liturgie: des antiennes, des hymnes, des psaumes, des fragments des *Évangiles* ou de la *Bible* (*Cantique des cantiques* ou *Lamentations de Jérémie*). Il a conçu parfois de grands cycles comme les *Psaumes de la Pénitence*, les *Leçons de Job* ou les *Prophéties des Sibylles*. Dans toutes ses œuvres, il veille à mettre en évidence l'intensité dramatique du texte et à souligner par la musique son sens général aussi bien que l'expression de certains mots-clés, conformément à l'esthétique mise particulièrement en honneur par les madrigalistes.



LA CANTORIA. *Hommage à Roland de Lassus. Détail du monument de Christian Leroy élevé à Mons (au pied de la collégiale Sainte-Waudru) en 1970 (Photo Marie-Paule Lemaire, Lodelinsart).*

Le grand musicien hennuyer reste très libre dans son langage: ce n'est guère que dans des œuvres de jeunesse comme les *Prophéties des Sibylles* qu'il a recouru à un dramatisme assez systématique qui a paru faire de lui un découvreur d'horizons sonores nouveaux. Dans la suite, il n'a plus utilisé le chromatisme que pour des raisons expressives en le faisant alterner avec un diatonisme plus sage; de même, il a tour à tour fait usage d'imitations serrées et d'une écriture plus légère qui aboutit parfois à un style accordique.

Roland de Lassus récapitule ainsi dans son

œuvre tous les procédés utilisés par les contrapuntistes. Par la variété de sa technique et la richesse de son invention, il marque vraiment l'apogée d'un art. On l'a jugé comme 'le plus considérable musicien d'un siècle qui en compte beaucoup d'illustres, et l'un des plus grands parmi les créateurs de tous les temps'. Sa culture poétique est vraiment peu commune; son goût lui fait trouver, dans l'adaptation musicale, les nuances les plus subtiles. Aussi ses éditions sont-elles surabondantes et sa louange éclate-t-elle chez les poètes et les artistes contemporains. C'est à juste titre que Ronsard célèbre 'le plus que divin Orlande'.

Aucun honneur ne lui a manqué. Partout, il a été accueilli comme le 'prince des musiciens': par le pape Grégoire XIII en 1574 aussi bien que par le roi de France Charles IX en 1571, lequel l'a pressé d'entrer à son service. L'empereur Maximilien lui a accordé des lettres de noblesse et le duc de Bavière a fait publier entre 1573 et 1576 cinq volumes de ses œuvres religieuses.

On peut dire que Roland de Lassus, abordant tous les genres avec une égale maîtrise, a su être un homme universel.

Robert WANGERMÉE

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Les principaux ouvrages de référence sont ici présentés d'après l'ordre alphabétique:

A. AUDA, *La musique et les musiciens de l'Ancien Pays de Liège*, Bruxelles, Paris, Liège, s. d.; P. BECQUART, *Musiciens néerlandais à la cour de Madrid. Philippe Rogier et son école* (1560-1647), Bruxelles, 1967; B.J. BLACKBURN, *Josquin's Chansons: Ignored and Lost Songs* dans *Journal of the American Society of Musicology*, t. XXIV, 1976, pp. 30-76; W. BOETTICHER, *Orlando di Lasso und seine Zeit, 1532-1594*, Cassel, Bâle, 1958; N. BRIDGMAN, *La vie musicale au Quattrocento et jusqu'à la naissance du madrigal (1400-1530)*, Paris, 1964; S. CLERCX, *Introduction à l'histoire de la musique en Belgique*, dans *Revue belge de musicologie*, t. V, 1951, pp. 2-22 et 114-131; J. HAAR (éd.), *Chanson and Madrigal, 1480-1530, Studies in Comparison and Contrast*, Cambridge (Mass.), 1964; E. LOWINSKY, *Secret chromatic Art in the Netherlands Motet*, New York, 1946; *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, notices diverses; H. OSTHOFF, *Die Niederländer und das deutsche Lied (1400-1640)*, Berlin, 1938; H. OSTHOFF, *Josquin Desprez*, Tutzing, 2 vol., 1962; G. REESE, *Music in the Renaissance*, New York, 1954; *Société internationale de musicologie. Report of the tenth Congress Ljubljana, 1967*, Cassel, Bâle, 1970; CH. VAN DEN BORREN, *Roland de Lassus*, Bruxelles, 1943; ID., *Geschiedenis van de muziek in de Nederlanden*, t. I, Anvers, 1948; ID., *Le Moyen Age et la Renaissance*, dans *La Musique en Belgique du Moyen Age à nos jours*, Bruxelles, 1950; R. WANGERMÉE, *La musique flamande dans la société du XVe et du XVIe siècle*, Bruxelles, 1965; H.C. WOLFF, *Die Musik der alten Niederländer (15. und 16. Jahrhundert)*, Leipzig, 1956. D. HEARTH, *Un divertissement de palais pour Charles Quint à Binche* dans *Les Fêtes de la Renaissance*, II, Paris, 1960; R. WANGERMÉE, *La musique jusqu'à la fin du XVIIIe siècle* dans *Hainaut d'Hier et d'Aujourd'hui*, éd. Labor. 1965; J. QUITIN, *A propos de trois musiciens liégeois du XVIe siècle: Petit Jean de Latre, Johannes Mangon et Mathieu de Sayve* dans *Musicae scientiae collectanea Fetschrift*. K.G. Fellerer, Köln, 1973.

Pour la discographie, signalons que *Musique en Wallonie* a, entre autres, diffusé: ROLAND DE LASSUS, *Chansons françaises et italiennes*, avec notice de C. KOENIG, 1973. (Dir. art. Carl DE NYS); PETIT JEAN DE LATRE, *Sixième livre de chansons* avec notice de J. QUITIN, 1974 (Dir. art. Carl DE NYS).



ANDRÉ-MODESTE GRÉTRY (1741-1813). *Statue par J.B. Stouf en 1804-1809 ornant jadis le péristyle de l'Opéra-Comique de Paris. Marbre. Titre des œuvres du compositeur sur la colonne. New-York, The Metropolitan Museum of Art. The Josephine Bay Paul and C. Michael Paul Foundation and the Charles Ulrick and Josephine Bay Foundation. Avec l'autorisation du Musée (Photograph Services, The Metropolitan Museum of Art, New-York).*

Un âge musical nouveau: XVIIe et XVIIIe siècles, début du XIXe

Venue d'Italie au début du XVIIe siècle et propagée en fort peu de temps dans toute l'Europe, une esthétique musicale nouvelle, essentiellement basée sur le principe de la monodie accompagnée, rencontre des traditions artistiques régionales qui, éventuellement, infléchissent son cheminement dans un sens 'national'. C'est ce qui se passe en Wallonie où les compositeurs renoncent difficilement aux techniques très élaborées qui avaient assuré la gloire des musiciens des Pays-Bas pendant deux siècles. Ce 'conservatisme' relatif maintenu pendant une période d'évolution, le petit nombre d'éditions contemporaines et, surtout, l'impression de vide laissée par l'incroyable destruction des manuscrits musicaux du XVIIe siècle ont fâcheusement influencé les chercheurs. D'où la rareté, voire l'absence de travaux musicologiques relatifs à cette période, sauf pour le Pays de Liège où, grâce à ANTOINE AUDA, nous disposons d'une documentation continue, quoique non exhaustive. C'est pourquoi — sans nous dissimuler les dangers d'une pareille extrapolation — nous nous appuierons sur l'exemple liégeois pour caractériser et, si possible, délimiter les étapes des progrès de la musique en Wallonie entre 1600 et 1826, de la naissance de l'Harmonie à celle des Conservatoires de musique.

PERSISTANCE DES TRADITIONS POLYPHONIQUES JUSQUE VERS 1630.

Les derniers musiciens wallons émigrés. Dès le début du XVIIe siècle, le mouvement d'émigration des musiciens des Pays-Bas ralentit dans la mesure où les pays qui les accueillaient comme maîtres trouvent maintenant parmi leurs propres citoyens des chantres, des instrumentistes, des compositeurs capables de prendre la relève. Cependant, en Espagne, la distinction établie par Philippe II lors de son intronisation (1558) entre la *Capilla flamenca*, exclusivement composée de chantres originaires des Pays-Bas, et la *Capilla española*, dont le recrutement se fait parmi les musiciens espagnols, subsiste officiellement jusqu'en 1637. PAUL BECQUART a minutieusement relevé les traces des disciples et successeurs 'néerlandais' de PHILIPPE ROGIER (Arras ou Namur 1561; maître de chapelle de Philippe II; décédé prématurément à Madrid en 1596). Or, la plupart sont issus de Soignies, Nivelles, Mons, Namur, Tournai, Arras, Valenciennes, Liège. Le plus important est, à coup sûr, MATHEO ROMERO (ou Rosmarin, Liège vers 1575-Madrid 1647), maître de chapelle de Philippe III et de Philippe IV, greffier de l'Ordre de la Toison d'Or.

Parmi les garçonnets arrivés avec lui en Espagne en 1586, signalons JEAN DUFON, (Namur 1584, vice-maître de chapelle de la cour de Madrid vers 1605, rentré à Namur en 1606 où il reste jusqu'à sa mort survenue en juin 1634) et GERY DE GHERSEM (Tournai ± 1572, rentré lui aussi aux Pays-Bas en 1605; il devient alors maître de chapelle de l'archiduc Albert d'Autriche à Bruxelles et le reste jusqu'à sa mort, survenue le 25 mai 1630 à Tournai, où il était chanoine de la cathédrale Notre-Dame). Dans les pays germaniques, les maîtres 'néerlandais' parvenus en fin de carrière sont progressivement remplacés par des Italiens ou des Allemands formés en Italie. Parmi les plus remarquables, citons: ROGER MICHAËL ou MICHEL (Mons ± 1550, maître de chapelle à Dresde de 1587 à sa mort, ± 1619); l'organiste SAMUEL MARESCHAL (Tournai - Bâle ± 1640);

François Martin ou Martini (Ath 1565; maître de chapelle des Pères de l'Oratoire à Rome de 1602 à sa mort, 1626); Pierre Bonhomme, originaire de Visé qui revient de Rome vers 1594 pour se fixer à Liège où le pape Clément VIII l'a pourvu d'un canonicat à la collégiale Sainte-Croix († 1617). Les Liégeois Alphonse de Fressadis, Gilles Hayne, Antoine Le Radde et son fils André (1601-1635) se succèdent comme maîtres de chapelle à Bonn, à la cour de l'archevêque de Cologne et prince-évêque de Liège Ferdinand de Bavière. A Münich, on notera que les successeurs de Roland de Lassus sont également des Wallons: Jean de Fosse, de Liège, de 1594 à 1603, puis le fils de Roland de Lassus, Ferdinand (1603-1604) et son petit-fils, également prénommé Ferdinand (1616-1629). Citons encore les Liégeois Simon Lohet, organiste à Stuttgart, Baudouin Hoyoul (vers 1540, maître de chapelle à la cour de Würtemberg, mort de la peste en 1594), son fils Georges-Frédéric qui fait carrière à Heidelberg et à Copenhague, où il meurt accidentellement en 1652.
Enfin, à la cour impériale de Vienne, il faut citer la dynastie des de Sayve: Lambert, maître de chapelle de l'empereur (†1614), son frère Mathias (†1619) et ses neveux Mathias le jeune et Erasme (± 1567-1632).

Compositeurs de *villancicos* en Espagne, de *Lieder* en Allemagne, de villanelles et de madrigaux en Italie et à Vienne, tous ces musiciens se sont intégrés dans le cadre national de leur pays d'adoption. Dans le domaine de la musique religieuse, ils ont évolué dans le sens de l'art vénitien de la fin du XVIe siècle et pratiqué le style à double et triple chœur avec une souveraine aisance. La basse continue qu'ils écrivent pour soutenir ces monuments sonores n'est pas indépendante: avec les autres instruments — cornets, bassons, violes, plus tard les violons — l'orgue redouble les voix, accentuant les coloris, épanouissant les sonorités.

Les organistes, les organiers, les fondeurs de cloches. Les organistes des Pays-Bas méritent une mention spéciale. Formés eux aussi à la sévère discipline du contrepoint, ils sont idéalement placés pour connaître les dernières nouveautés en matière d'orgue, qu'elles leur viennent d'Angleterre (par l'intermédiaire de John Bull, émigré à Anvers † 1628), ou de Peter Philips, organiste à la cour de Bruxelles de 1598 à sa mort vers 1630, des Provinces-Unies, grâce au rayonnement de l'œuvre de Sweelinck, d'Italie ou Jean de Macque (Valenciennes vers 1550, choral à Vienne en 1563-1564 sous Jean Guyot de Châtelet, fixé à Naples en 1586 jusqu'à sa mort, 1614) joue un rôle précurseur, annonciateur de l'œuvre de Claudio Merulo, voire de celui de Frescobaldi. Un manuscrit du couvent des Croisiers de Liège (1617) porte témoignage de ces influences. Elles orientent le style de Gérard Scroncx et de l'anonyme de ce manuscrit — qui est peut-être Guillaume Huet, l'organiste aveugle du couvent — comme celui des organistes de la cour de Bruxelles: Pierre et François Cornet, Abraham Van den Kerckhoven. Hélas! nous n'avons rien conservé de la production de leurs innombrables confrères musiciens d'église de Wallonie dont certains furent pourtant au dire de leurs contemporains, de véritables virtuoses. Il faut attendre la publication des *Meslanges* de Henri Du Mont à Paris en 1657 et, beaucoup plus tard, en 1695, du *Livre d'orgue op. 2* de Lambert Chaumont à Liège pour apprécier la haute valeur d'un art qui, après un premier engouement pour la musique italienne, s'inscrit dans le courant français de la musique d'orgue du XVIIe siècle.
Parallèlement à cette évolution, de nouvelles orgues sont construites dans la plupart des églises de Wallonie. Rappelons les noms d'Antoine Rombaut (vers 1612), Nicolas II Royer (1619), facteur d'orgues à la cour de Bruxelles, originaire de Namur, dont le fils Charles Royer émigrera en Provence, Antoine Lannoy, facteur à Bruxelles, originaire de la Flandre française, Pascal Limbourg, qui effectue plusieurs travaux importants dans la vallée de la Meuse vers 1660 et, dans la région liégeoise, de Jean Gallé



JEAN DE NIVELLES, LE FAMEUX JACQUEMART DE LA COLLÉGIALE SAINTE-GERTRUDE. *Cuivre doré. XVIIe siècle. Restaurations (Photo Pol Sanspoux, Nivelles).*

(vers 1626), d'ANDRÉ SÉVERIN (né à Maastricht, installé à Liège vers 1625, décédé en 1673), etc.
Les pages originales consacrées par J.-P. FÉLIX aux cloches et carillons de Nivelles retracent l'activité de fondeurs comme JEAN GRONGNART, dont la fonderie fonctionne à Mons vers 1593, de THOMAS TORDEUR ou STORDEUR et de son fils JEAN, fondeurs de cloches à Nivelles dans la première moitié du XVIIe siècle, FLORENT DELCOUR, de Douai, THÉODORE DE SANY (vers 1648). Entre 1783 et 1793, ANDRÉ-LOUIS VAN DEN GHEIN, de Louvain, est établi à Nivelles où il s'est marié. Comme on le devine, la matière est riche et, seuls, des relevés systématiques permettront de rendre aux fondeurs wallons la place qui leur revient dans un art noble et difficile entre tous.

Quelques noms de compositeurs wallons. La pénurie de travaux relatifs aux maîtrises des régions hennuyères ne nous permet de citer que quelques noms. Ainsi PIERRE MAILLART, né à Valenciennes (vers 1550), maître de chant à Tournai (vers 1606) jusqu'à sa mort en 1622 et son successeur, le Père LÉONARD.
À Nivelles, M. J.-P. Félix vient de sortir de l'oubli JEHAN TACQUENIER, maître de chant de la collégiale (vers 1571-1582), MICHEL LARMOYER (vers 1641), BOUCHANT (jusque 1673) et son successeur LAMBERT BOYER; MALEZ (vers 1687), JOSEPH GAUDE (vers 1692), PIERRE HOSTART (vers 1714), CHARLES-JOSEPH PARENT (vers 1731-1746), F.-J. BODART (vers 1753), LAMBERT-J. BETTE (vers 1790-1797). Encore faut-il préciser que l'étude du fonds musical de la collégiale Sainte-Gertrude, rassemblé par Bette en 1797, reste à faire.
La composition du personnel musical de la collégiale Sainte-Gudule à Bruxelles montre l'attirance exercée sur l'Ouest de la Wallonie par la capitale des Pays-Bas méridionaux. A côté de musiciens dont le lieu d'origine reste à préciser, les archives bruxelloises mentionnent les noms de nombreux chantres provenant du Nord de la France (Arras, Condé, Saint-Omer, Landres, Armentières, Cambrai, Lille, Amiens) mais aussi de régions de la Wallonie actuelle (Soignies, Namur, Thuin, Liège).

Léonard de HODEMONT. A Liège, LÉONARD DE HODEMONT (1575-1636), maître de chant de la cathédrale en 1619, est résolument 'moderne'. On lui doit l'introduction des violons au jubé, leur participation concertante dans ses motets à une ou deux voix et basse continue — une basse 'personnalisée' — édités à Liège par L. Streel en 1630. Dans le domaine profane, Hodemont a composé de ravissantes villanelles à trois voix et basse continue (P. Phalèse, Anvers 1625 et 1640) sur des textes italiens. Il fut aussi le maître de LAMBERT PIETKIN (1612-1696) et du célèbre HENRY DU MONT (1610-1684). Malheureusement, le ca-

ractère vif et emporté de ce musicien d'avant-garde incite le Chapitre de Saint-Lambert à se passer de ses services. Il semble pourtant que cette esthétique nouvelle n'ait pas rallié la totalité des suffrages. Pour preuve, le *Grand Livre de Chœur de Saint-Lambert* dont JOHANNES DE LARASZT, sur ordre du Chapitre, achève la copie en 1645. Il contient une série de motets polyphoniques, la plupart à huit voix réelles, de HODEMONT, GILLES HAYNE, HENRI DE REMOUCHAMPS (mort vers 1640), DANIEL RAYMUNDI (1558-1634), LAMBERT COOLEN (†1654) et LAMBERT PIETKIN. Le soin pris de faire recopier — et exécuter — ces œuvres de facture traditionnelle, où la basse continue ne fait que redoubler la voix la plus grave, montre l'intérêt que l'on continue à accorder à ce type de composition vers le milieu du XVIIe siècle.

ADOPTION PROGRESSIVE DES TECHNIQUES, DES FORMES ET DE L'ESTHÉTIQUE BAROQUES ENTRE 1630 ET 1670 ENVIRON

Quelques exemples de modernisme. Portées par les courants esthétiques et pédagogiques issus de la Contre-Réforme catholique, propagées par de nombreux virtuoses italiens itinérants, les modes musicales modernes sont rapidement adoptées en Europe. Parmi leurs innovations les plus évidentes, relevons l'emploi d'instruments concertant avec les voix, les sonates instrumentales et la présence active d'une basse continue possédant une vie propre. Conçue comme soubassement de l'harmonie, cette basse ponctue les phrases musicales de cadences parfaites qui structurent le discours avec force et clarté. Ajoutons-y l'emploi des tonalités majeures et mineures qui se sont définitivement substituées aux anciens modes d'église.

Quelques exemples illustreront l'empressement des musiciens wallons à adopter ces nouveaux procédés de composition. A la cathédrale de Liège, le modernisme des œuvres de Hodemont a fait des adeptes. C'est ainsi que, le 8 février 1634, nous voyons un jeune chantre particulièrement bien doué, JEAN FURNA ou FURNEAU — né vers 1614, il sera maître de chant de la cathédrale d'Anvers entre 1641 et 1645 — solliciter un congé 'pour aller étudier à Rome'. Quelques mois plus tard, il dédie au Chapitre une messe à 16 voix et 12 instruments de sa composition. Citons encore, dans le cadre liégeois, les *Prolusionum Musicae* à 2, 3, 4 ou 5 voix et basse continue (Douai 1622) d'ANDREAS D'ATH, organiste de la collégiale Saint-Paul, le recueil *Angelica Musica* à 2, 3 et 4 voix et basse continue (Douai 1620) de l'instable JEAN SARDONIUS — maître de chant à N.-D. de Maastricht vers 1602, contratenor et basson à Sainte-Gudule à Bruxelles (± 1609-1614), chantre à Saint-Bavon, à Gand, en 1619 — et les œuvres de JEAN DROMAL — maître de chant

ANGE MUSICIEN PAR CHARLES-AUGUSTIN FONSON. *Mons, église Saint-Nicolas. Détail des stalles. XVIIIe siècle (Photo Francis Niffle, Liège).*



à Sainte-Croix, à Liège, compositeur de motets de 2 à 5 voix et basse continue et de messes (son *opus 4)* à plusieurs voix et instruments concertants (Anvers 1642). L'œuvre mal connu, mais apparemment fort apprécié de son vivant, de GASPARD VERLIT (Mons 1624 † après 1673) paraît évoluer dans le même sens. Attaché à la Chapelle royale à Bruxelles dès 1640, Verlit sera maître de chant de l'église Saint-Nicolas à Bruxelles (vers 1658), puis de la collégiale Saint-Vincent à Soignies (vers 1665).

Les *Loix, règles et ordonnances de l'Académie musicale en la Ville de Mons* (1678) illustrent également notre propos. Ses membres chantaient la grand-messe à l'église N.-D. de Messine, mais en outre se réunissaient entre eux en des *concerts particuliers*. L'*intendant* de l'Académie est responsable des instruments de musique et des *livres musicaux* donnés à l'Académie par les nouveaux membres lors de leur affiliation.

À la cour de Bruxelles, l'italianisation de la *capella da camera* s'accentue vers 1640, sous le gouvernement de l'archiduc Léopold-Guillaume. Toutefois, il semble que les maîtres de la chapelle religieuse, CHARLES CAULIER, JEAN TICHON (de 1658 à 1666) et EUGÈNE-HONORÉ D'EVE, tous trois originaires des Pays-Bas, réservent plus volontiers que leurs patrons une place aux musiciens autochtones. On y trouve d'ailleurs d'excellents instrumentistes comme le luthiste JACQUES DE SAINT-LUC (Ath 1616, au service du Roi de France en 1647, décédé après 1684).

Malgré les troubles de cette période agitée, des festivités profanes ont lieu dans tous les grands centres du pays. A côté des bals et réceptions — qui supposent un répertoire et des instrumentistes d'un type particulier — les chroniques relatent des représentations théâtrales avec musique: pièces en vers, éventuellement latins, agrémentées de chœurs dans les collèges des Jésuites, spectacles à la cour de Bruxelles dès 1655 au moins, pièces de circonstance dans l'esprit des ballets de cour français comme celles réalisées à Liège, en 1613, pour la Joyeuse Entrée du prince-évêque Ferdinand de Bavière. Malheureusement, la musique en est perdue et


PORTRAIT DE LAMBERT PIETKIN PAR JEAN-GUILLAUME CARLIER. *Crayon sur parchemin. XVIIe siècle. Liège, Cabinet des Estampes (Photo Cabinet des Estampes).*

les compositeurs sont restés anonymes. En définitive, la musique profane en Wallonie au XVIIe siècle nous échappe. Quant à la musique religieuse, c'est de nouveau vers Liège que nous devons nous tourner pour avoir une idée de la situation générale.

Gilles HAYNE et Lambert PIETKIN. Formé à la cathédrale Saint-Lambert, GILLES HAYNE (1590-1650) a vécu en Italie vers 1613 et composé, à cette époque, de très classiques madrigaux à cinq voix. Maître de chapelle du prince-évêque de Liège Ferdinand de Bavière (entre 1618 et 1635), chanoine et *cantor* de la collégiale Saint-Jean-l'Evangéliste à Liège (vers 1631-1650), il devient superintendant de la musique de Wolfgang-Wilhelm, comte palatin du Rhin et duc de Neubourg en 1638. La correspondance qu'ils échangent — en langue italienne — traite surtout de l'envoi de compositions de musique religieuse pour une ou plu-

sieurs voix et basse continue, souvent agrémentées d'un ou deux violons concertants, éventuellement de la préparation de jeunes choraux pour le service de la cour ainsi que de l'engagement de violonistes italiens dont le comte était féru, tels Biagio Marini (lors de son réengagement en 1644) et Roberto Sabbatini, de Rome, en 1650. Parallèlement au bouillant Léonard de Hodemont, Gilles Hayne joue à Liège un rôle plutôt modérateur, mais néanmoins positif, dans l'adoption des modes italiennes modernes.

La composition des *Sacri concentus* (Liège 1668) de LAMBERT PIETKIN (1612-1696), maître de chant de la cathédrale de Liège, s'est certainement échelonnée sur de nombreuses années. Aussi ces compositions sont-elles révélatrices de l'évolution progressive de la musique religieuse liégeoise à cette époque. La basse continue est partout présente, mais tantôt elle ne fait que doubler la voix la plus grave, tantôt elle constitue le fondement harmonique d'un ensemble vocal-instrumental tel que une voix, deux violons et violoncelle ou basson concertants. Parfois aussi, suivant une tendance italienne plus accusée encore, les parties vocales sont parsemées de vocalises brillantes, d'allure virtuosique.

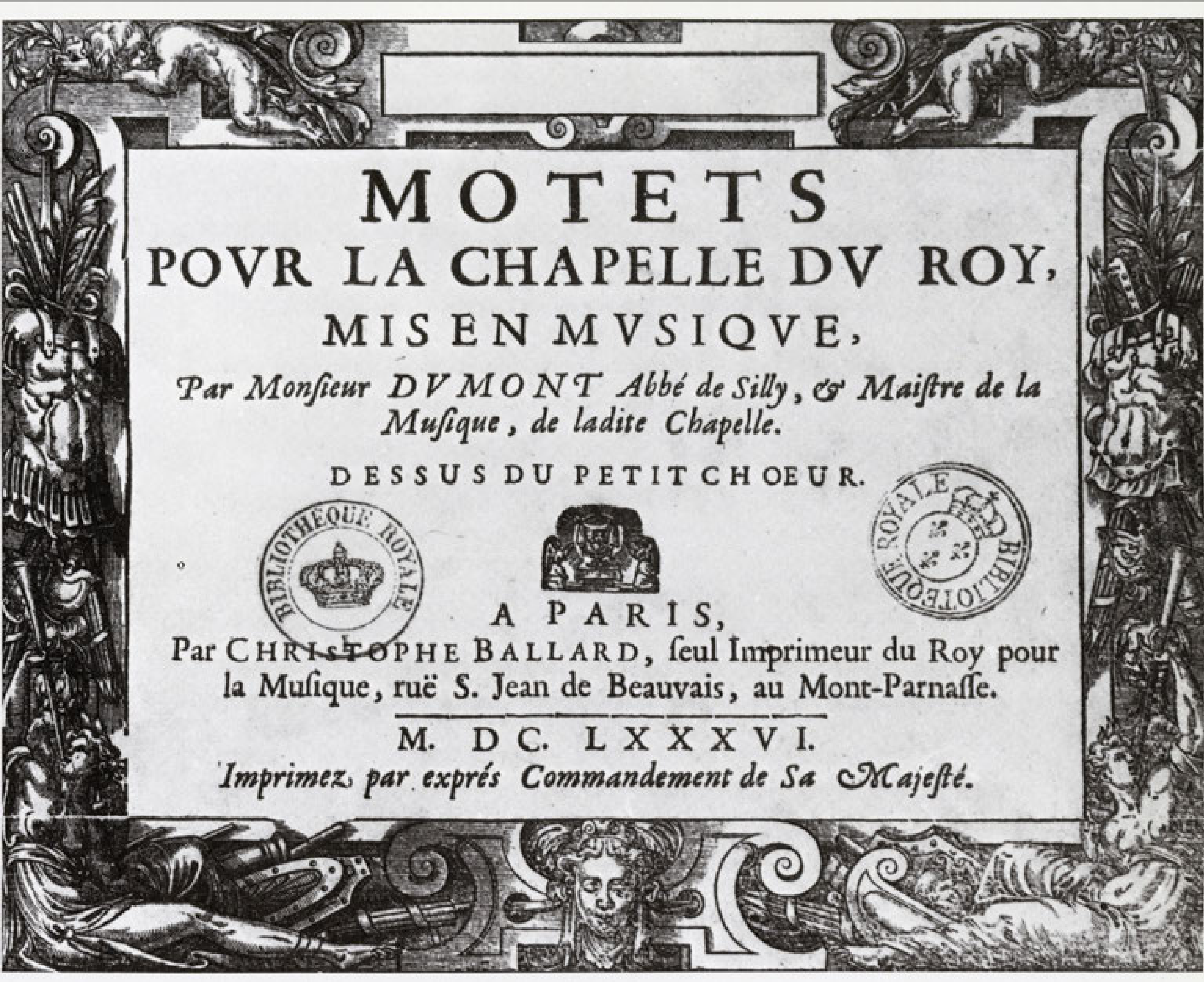
Des ménétriers aux violonistes d'église. Les premiers violonistes engagés à la cathédrale de Liège vers 1620 pour exécuter certaines œuvres modernes provenaient certainement de la *Compagnie des ménétriers et des cuisiniers* dont la plaisante association avait vu ses privilèges renouvelés en 1534 et en 1605. Dissoute vers 1645 par Ferdinand de Bavière à la suite d'une querelle de droit qui oppose ses membres à un jeune instrumentiste de la cathédrale, son rôle est repris par des barbiers-violonistes. Si leur répertoire de musique à danser ne nous est pas parvenu, en revanche nous possédons maints contrats de travail qui précisent les devoirs respectifs des patrons et des apprentis, engagés pour une période de cinq ans pour *apprendre à barbefier et jouer de violon* jusqu'à *devenir parfaits* dans ces deux arts.

On conçoit aisément que l'Église — qui a désormais besoin de violonistes habiles pour l'exécution des œuvres religieuses modernes — s'accommode mal de ces personnages. A Liège, vers 1640, un violoniste est engagé en permanence dans la maîtrise de chaque collégiale. Outre ses prestations au jubé, il est chargé de former de jeunes instrumentistes choisis parmi les enfants de chœur dont la voix mue. En 1688, la fondation de Mérode est instituée à la cathédrale pour favoriser l'apprentissage d'un instrument de musique par les *choraux mutés*. Certains d'entre eux, comme BARTHÉLEMY CHAUMONT et LAURENT THORETTE deviendront de véritables virtuoses. Malheureusement, hormis deux sonates à quatre instruments et basse continue de LAMBERT PIETKIN, une autre d'ADAM GASCON (Liège ± 1623 ± 1668, successivement maître de chant à N.-D. de Maastricht et à la collégiale Saint-Paul à Liège), et une pièce symphonique intitulée *La chasse de Saint Hubert* (vers 1670) de PIERRE THORETTE (†1684), cette musique instrumentale a disparu en même temps que les livres d'orgue.

Henry DU MONT. À Paris, le plus célèbre musicien wallon du XVIIe siècle, HENRY DU MONT (Villers-l'Évêque 1610-Paris 1684) crée un style merveilleusement approprié à la splendeur du règne du Roi-Soleil.

D'abord enfant de chœur à la collégiale Notre-Dame de Maastricht sous la direction du Liégeois NICOLAS HACCOURT, puis organiste, Du Mont sera, à Liège, le disciple de Hodemont. En 1638, il quitte définitivement Maastricht pour se fixer à Paris. Organiste de la paroisse Saint-Paul, claveciniste du duc d'Anjou puis de la reine Marie-Thérèse, il devient maître de chapelle de Louis XIV en 1663. Homologue de LULLY dans le domaine de la musique religieuse, il met au point la formule française du grand motet à deux chœurs, orgue et orchestre. Jusqu'à sa mort, il assurera la grandeur musicale des cérémonies religieuses de la cour de France.

Ainsi donc, à l'époque où Henry Du Mont et Lambert Pietkin achèvent leur carrière, les



MOTETS POUR LA CHAPELLE DU ROY PAR HENRY DU MONT. *Page de titre. Paris, 1686. Paris, Bibliothèque Nationale (Photo Bibliothèque Nationale).*

musiciens wallons ont complètement assimilé l'art expressif des Italiens du XVII[e] siècle, mais sans abdiquer leur science du contrepoint. La fusion intime qu'ils opèrent entre ces deux styles et ces deux techniques leur permet de créer des œuvres d'un équilibre parfait, à la fois expressives et décoratives, mélodiques et travaillées à toutes les voix, où la vivacité du coloris et la tendance italienne à la virtuosité vocale sont tempérées par le souci d'une impeccable déclamation du texte latin, enfin, où la pompe somptueuse souhaitée par l'Église et les Rois devient, grâce à ces artistes, souveraine magnificence.

DU 'GALLICANISME' TOURNAISIEN À L''ULTRAMONTANISME' LIÉGEOIS

Compte tenu des lacunes de notre information entre 1670 et 1760, nous pensons que la Wallonie est partagée entre des tendances analogues à celles que MARCELLE BENOIT relève à la cour de Versailles à la même époque. A Tournai, on serait 'gallican' ou tout au plus 'modérantiste'; à Liège, on est 'ultramontain'.

Le gallicanisme musical tournaisien. Une récente étude de M. JOSÉ REMACLE nous incite à croire que la nostalgie francophile des Tournaisiens a maintenu dans l'Ouest de la Wallonie une influence qui, au début du XVIII[e] siècle, s'était fortement atténuée dans l'Est.

Nous ne savons pas grand-chose sur LAURENT DELVILLE, maître de chant de la cathédrale de Tournai de 1695 à 1698, ni sur ses successeurs immédiats: HENRI COLLET (1698-1703), QUATTIS (1703-1710), NICOLAS BRASSEUR (1710-1715), BOUZON (1715-1727). Mais un incident caractéristique surgit l'année suivante. Quatre candidats — CLAUDE DENIS, VIEILLART, POUPE, HOLLANDRE — ayant été successivement refusés, le Chapitre décide d'envoyer à Paris un de ses anciens choraux pour l'y exercer à la composition et à l'exécution des chœurs. Son choix tombe sur MONNIER, originaire de Saint-Amand. Admis à la maîtrise en 1714, il s'était distingué alors qu'il était encore élève au collège Saint-Paul, en 1726, en composant une messe. Entré en fonctions comme *phonascus* en septembre 1729 — ses cours de perfectionnement avaient donc duré environ une année — Monnier dirigera seul la maîtrise jusqu'en 1752. Ses œuvres sont malheureusement perdues.

Monnier ayant été promu grand vicaire en 1752, le Chapitre lui accorde un adjoint pour diriger la maîtrise. Après avoir hésité entre BORDIER, maître de chant aux 'Innocents' à Paris et BREVAILLE, maître de musique à Arras, on retient ce dernier. En 1757, LEROND, venant de Beauvais, est nommé maître de chant; il le restera jusqu'en 1762.

Le 14 juin 1762, la vacance de l'emploi de maître de chant de la cathédrale de Tournai est annoncée par les journaux de Bruxelles, de Liège et de Paris. Après concours, elle est attribuée à JEAN-MARIE ROUSSEAU, né à Dijon au début du siècle, choral puis chantre dans sa ville natale, successivement maître de chant à Arras, Dijon, Beauvais. Sollicité par le Chapitre de Chartres en 1761, il est engagé à Tournai et y reste jusqu'à sa mort, survenue inopinément à Lille en 1784. En raison de son grand âge, le Chapitre lui avait accordé un adjoint en 1781, JEAN-BAPTISTE BERTRAND, né à Mons en 1755, choral à Tournai en 1765, puis chantre jusqu'à sa mort survenue en 1815.

Le style des œuvres de Jean-Marie Rousseau nous paraît assez différent de celui des œuvres liégeoises contemporaines — de celles de Jean-Noël Hamal par exemple — notamment par l'éclat des trompettes — qui figurent parmi les instruments permanents de la maîtrise de Tournai mais qu'on ne trouve pas à Liège. Ces instruments donnent un coloris que nous qualifions volontiers de 'français'.

Briguée par HERISSE, maître de chant à Orléans, la succession de Rousseau est attribuée à NICOLAS SAVART, originaire de Paris, maître de musique à Troyes depuis 1778. Il sera le dernier maître de chant de Tournai sous l'Ancien Régime, de 1784 à 1796. Si quatre œuvres de Savart seulement sont conservées à Tournai, par contre, on en possède une trentaine de son successeur JEAN-FRANÇOIS RENARD, né à Châtelineau en 1752, enfant de chœur à Tournai dès 1759. Grand vicaire de la cathédrale, il sera maître de chant après le Concordat, de 1804 à 1820.

À Namur et dans le Hainaut. Le séjour à Namur, en 1712-1713, de Maximilien-Emmanuel de Bavière, gouverneur des Pays-Bas depuis 1692, exilé à Versailles pendant la guerre de Succession d'Autriche, revenu dans nos provinces sur les pas des armées françaises accompagné de ses fidèles musiciens italiens E.-F. Dall'Abacco, A. Bernabei et P. Torri, donne un coup de fouet à la vie musicale namuroise. Dès 1712, Torri fait représenter son opéra *L'Homme endormi;* des concerts sont organisés. Il semble que l'élan donné à ce moment ait eu des suites durables car, dès 1723, le nommé BRACONNIER obtient la location d'une salle située dans une des bâtisses du gouvernement pour y donner des représentations théâtrales. Si les concerts sont signalés assez tardivement (vers 1775), nous sommes persuadés qu'ils existent depuis le début du siècle. Sinon, comment expliquer, en 1735, le succès remporté par la vente de la très éclectique collection de musique vocale et instrumentale de feu le baron H.-J. de Rouveroit et Pamele? Outre de nombreux noms de compositeurs de théâtre français contemporains — Montéclair, Destouches, Mouret, Rameau, Bernier, Campra, Colin de Blamont — on y trouve des œuvres du chanteur THOMAS-LOUIS

Bourgeois (Fontaine-l'Évêque 1676-Paris 1750), qui fit carrière en France et composa des divertissements pour les Nuits de Sceaux en 1714. On y trouve aussi des œuvres de Haendel ainsi que d'instrumentistes modernes italiens — Corelli, Vivaldi, Albinoni, Geminiani, Valentini, Gianotti — et français Couperin, Leclair, Châteauverd, Francœur.
Nous n'avons pas d'étude moderne sur la maîtrise de l'antique collégiale de Soignies aux XVIIe et XVIIIe siècles. Occasionnellement, M. Remacle cite François-Joseph Chorn — né à Tournai, admis à la maîtrise en 1767, maître de chant à Soignies (jusqu'en 1787), puis à Saint-Pierre de Lille — et René Tiron, né à Mailly-Maillet en 1764, choral à la maîtrise d'Amiens (1771), compositeur dès 1776 (*sic*). Tiron poursuit ses études à Paris (1781), devient maître de chant de la cathédrale de Saint-Omer (1787), puis de la collégiale de Soignies. Réfugié à Bruxelles pendant la Révolution, il y meurt à un âge très avancé, en 1851. Une dizaine de ses œuvres — *motets en symphonies* — sont conservées à Tournai.

Par ailleurs, le carillonneur Pierre-Joseph le Blan (Soignies 1711, installé à Gand en 1745 où il meurt en 1763) a publié un *Livre de suites de clavecin* (Gand 1752) où son style hésite entre le brillant italien et le style français. Même remarque pour les œuvres du claveciniste Jean-Jacques Robson, baptisé à Termonde le 4 décembre 1723, décédé à Tirlemont en 1785, dont la famille est très probablement originaire de Thudinie.
Il convient de citer ici les noms de quelques organiers remarquables tels que Claude-Barnabé Goynaut dit Duplessis, originaire de Paris, actif à Condé vers 1725, bourgeois de Namur en 1752. Son atelier est repris par ses fils, notamment Jean-Baptiste-Barnabé Goynaut (Condé 1725 - Bruxelles vers 1780). Parallèlement, Pierre Fremat, de Lille et Sébastien Lachapelle travaillent à Nivelles entre 1700 et 1722.
Bien que d'autres travaux d'approche soient nécessaires pour préciser l'importance, la durée et l'extension de l'orientation française des compositeurs hennuyers, namurois et peut-être aussi du Brabant wallon, on peut dès à présent en faire état, surtout quand on compare ces tendances à l'engouement qui entraîne la plupart des jeunes compositeurs liégeois contemporains vers l'Italie.

L'ultramontanisme musical liégeois et ses réticences. S'il est probable que les goûts personnels du prince-évêque Joseph-Clément de Bavière et de son maître de chapelle bavarois J.-Chr. Pez (1664-1716) aient favorisé les tendances ultramontaines de la musique liégeoise, on peut croire que leurs préférences artistiques rencontraient celles des chanoines de la cathédrale Saint-Lambert. Déjà en 1672, un de leurs jeunes chantres, Pierre Lamalle (vers 1648-1722), se signalait à leur attention en composant une messe selon la *norma italica*. Vingt-cinq ans plus tard, ils envoient les meilleurs sujets de la maîtrise se perfectionner à Rome. Après 1725, la *Fondation Darchis* — plus exactement *Collège liégeois de Rome*, institué en 1699 — permettra aux plus doués des jeunes musiciens liégeois de séjourner à Rome et à Naples pendant cinq années. N. Cloes en 1725, Jean-Noël Hamal en 1729, plus tard H.-F. Delange, G.-H. Wenick, Henri Hamal, A.-F. Gresnick, André-Modeste Grétry, etc., en seront les principaux bénéficiaires. D'autres indices corroborent cet engouement pour la musique italienne. Par exemple, le *Repertorium musicae* de la collégiale de Huy de 1719 fait mention de sonates à trois ou quatre parties de Corelli, Bernardi, Albinoni et dall'Abacco. L'aisance mélodique des motets de Daniel Danielis a fait croire qu'il était d'origine italienne. Pourtant, il est né à Visé, vers 1635. Organiste de la cathédrale de Liège, maître de chapelle du duc de Mecklembourg à Güstrow, Danielis figure parmi les trente-cinq candidats qui, en 1683, se disputent le poste de maître de chapelle de Louis XIV, vacant par suite du décès de Henry Du Mont. Le concours ayant été remporté par Delalande, Danielis devient maître de chant de la cathédrale de Vannes où il meurt en 1696.

L'habileté technique des musiciens liégeois favorise le développement de la musique instrumentale. Rappelons ici le nom de HENRI-GUILLAUME HAMAL (1685-1752), brillant défenseur de la musique de conception napolitaine dans les salons, ainsi que la carrière internationale de NOËL-CHARLES ROSIER (Liège 1640 - Cologne 1725). Violoniste puis *Kapellmeister* (vers 1654-1675) de l'orchestre de la cour de l'archevêque de Cologne Ernest de Bavière, virtuose indépendant parcourant les Provinces-Unies (vers 1675-1699), Rosier finit ses jours en qualité de maître de chant de la cathédrale de Cologne (1699-1725). Il a laissé des œuvres instrumentales (sonates, suites de danses) et de la musique religieuse d'une facture fort intéressante. Signalons, dans le même cadre rhénan, l'activité des Wallons GEORGES-FRANÇOIS LE TENEUR (†1727), chanoine de Saint-Cassien à Bonn et directeur de la chapelle de Clément-Auguste de Bavière, archevêque de Cologne de 1723 à 1761, et de VINCENT LAMBERT, *Konzertmeister* du même prince jusque 1725.

Toutefois, cet engouement pour la musique italienne n'est pas unanime. Les *Antiennes O de l'Avent* à quatre voix et basse continue de HENRI DUPONT (1660-1725), organiste puis maître de chant de la cathédrale de Liège, se rattachent plus à la tradition de Henry Du Mont qu'aux exemples napolitains. De même, les attachantes *Suites* du *Livre d'orgue, op. 2,* Liège 1694 de LAMBERT CHAUMONT (± 1635-Huy 1712) ressortissent au style français et leur auteur apparaît comme un des maillons de la chaîne qui relie Titelouze à de Grigny et à François Couperin.

Si les pièces composées vers 1709 par THOMAS BABOU (Liège 1655 - vers 1740), organiste de Saint-Jean-l'Évangéliste, montrent des tendances nettement italianisantes, son *Livre d'orgue* contient deux pièces moins volubiles et plus proches du goût français de son confrère JEAN BUSTON (± 1680-1731) ainsi que des pièces isolées, apparemment d'origine française, transcrites par le copiste probable de ce recueil, JEAN-FRANÇOIS-PASCAL BABOU (Liège 1700-1767), organiste et notaire de la même collégiale.

Mêmes réticences chez l'auteur anonyme d'un *Livre d'orgue* manuscrit de provenance liégeoise, probablement composé dans le premier quart du XVIIIe siècle. Tantôt l'auteur juxtapose en petites suites des pièces très brèves écrites dans le style français du XVIIe siècle, tantôt il écrit des suites de versets 'à l'italienne' dont le style, issu de Frescobaldi, Zipoli, etc., est devenu européen.

Le cas de HUBERT RENOTTE (Liège 1694-1745) est plus typique encore. Maître de chant de la collégiale Saint-Martin, puis organiste de la cathédrale de Liège, Renotte est nettement tributaire de l'école italienne dans ses *Sonates pour clavecin, op. 1,* Liège 1740. Mais, dans un intéressant manuscrit du Fonds Terry que M. Philippe Mercier a étudié pour 'Musique en Wallonie', il fait alterner des suites — ou plutôt des séries de pièces de même tonalité — conçues tantôt dans le style français, tantôt dans le style italien. Citons encore DIEUDONNÉ RAICK, né à Liège vers 1700 d'une famille bien liégeoise comme l'ont montré Antoine Auda

PIÈCES D'ORGUE PAR LAMBERT CHAUMONT, CURÉ À HUY. *Page de titre. Liège, 1695. Liège, notice du disque 'Musique en Wallonie' (Photo Francis Niffle, Liège).*



Pieces D'orgue sur les 8 Tons
Auec leurs variete leurs agreemens leurs
Mouuemens et le Melange des Ieux propres
a chaque espece de Verset
On Trouuera a la fin
Un Petit Traité de l'Accompagnement
Une Regle generale pour toucher le Contrepoint
Et la Methode daccorder le Clauessin
L'Ouurage Du R.P.L. Chaumont Curé de St Germain a huy

Se vend che
Organiste
Rue de la B

Imprimé
L'An 1694

Mr Danielis
de Ste Cro



PORTRAIT DU CHANOINE JEAN-NOEL HAMAL PAR LÉONARD DEFRANCE. *Toile. Signée et datée: 1762. Liège, Musée de l'Art wallon (Photo A.C.L.).*

et Suzanne Clercx, fut formé à partir de huit ans dit-on, à la cathédrale d'Anvers où il sera organiste; il y est décédé en 1764.

À ces organistes-compositeurs, il faut des instruments appropriés. La richesse même du sujet nous contraint à ne citer que quelques noms de facteurs d'orgues particulièrement actifs entre 1680 et 1760. PHILIPPE II LE PICARD, fils d'un facteur d'orgues originaire du Nord de la France, s'installe à Liège vers 1700; il y mourra en 1729. Son fils JEAN-BAPTISTE LE PICARD (Liège 1706-Metz 1779) sera le principal représentant de la facture mosane. Citons encore J.-B. TISSEAU, né à Mons, actif à Huy vers 1740, qui se fixe à Liège, ainsi que LAMBERT LAMBOTTE de Saint-Hubert (vers 1706-1711) et G. RENSON qui travaille à La Sarte vers 1707-1730.

Dans l'ensemble, les organistes et organiers liégeois paraissent vouloir maintenir les caractéristiques de l'art français au Pays de Liège, tandis qu'au contraire, les maîtres de chant et la plupart des musiciens d'église, formés à l'italienne, adoptent l'esthétique napolitaine

que défendent avec brio deux grands artistes dont les noms suivent.

Jean-Noël HAMAL et Herman-François DELANGE. C'est à JEAN-NOËL HAMAL (Liège 1709-1778) que l'on doit la stabilisation de l'esthétique napolitaine sur les bords de la Meuse.

Formé à la cathédrale Saint-Lambert et au collège des Jésuites de Liège, Hamal séjourne à Rome de 1728 à 1731 grâce à la Fondation Darchis. Chantre et bénéficier de la cathédrale de Liège, il en devient maître de chant en 1738. Il n'a que vingt-neuf ans! Outre les œuvres religieuses habituelles, Hamal compose des *Sinfonie* et des *Overture* pour quatuor à cordes et basse continue dont la verve retient l'intérêt. Toutefois, c'est à la vivacité, à l'entrain communicatif, à l'humour narquois de ses quatre opéras burlesques en dialecte wallon (1757-1758) — œuvres directement issues de l'*opera buffa* napolitain — que Jean-Noël Hamal doit d'assurer sa renommée. Du même coup, il donne au théâtre de Liège le succès décisif que, depuis 1716, les représentations intermittentes de troupes itinérantes de comédiens-chanteurs tantôt français, tantôt italiens n'avaient pu obtenir. Cependant, la dernière venue, celle des Signori Crosa et Resta, arrivée en 1754, avait été fort applaudie. Elle avait aussi enthousiasmé un jeune spectateur de quatorze ans, André-Modeste Grétry, séduit par *La Serva padrona* de Pergolèse.

Outre ses talents de compositeur, Jean-Noël Hamal possédait de remarquables dons d'organisateur. Liège lui doit, dès 1738, la création de *Concerts spirituels* donnés dans la grande salle de l'Hôtel de Ville. Ils stimulent le goût du public pour la musique instrumentale et pour l'oratorio et, plus tard, suscitent la création de sociétés de concerts. En 1755, la réorganisation de la maîtrise de la cathédrale donne à Hamal l'occasion de composer de grands oratorios pour *soli*, chœurs et orchestre d'une qualité égale aux meilleures productions de ses contemporains Hasse et Jomelli. La forte personnalité de Hamal, la qualité de son œuvre ont affermi et prolongé l'influence napolitaine au Pays de Liège. Pourtant, des tendances nouvelles se font sentir dans le domaine du théâtre, où le public se prend d'enthousiasme pour l'opéra-comique français, et, de façon plus subtile mais tout aussi intense, dans la musique instrumentale, ainsi que le montre l'évolution de l'œuvre de H.-F. Delange.

Enfant de chœur, puis violoniste à la collégiale Saint-Martin à Liège, HERMAN-FRANÇOIS DELANGE (Liège 1715-1781) bénéficie de la Fondation Darchis vers 1741. Après avoir étudié à Rome avec Costanzi, il regagne Liège où il fait graver par BERNARD ANDREZ ses *Sei sonate a violino solo e basso da Camera... Opera Prima* dont l'écriture virtuosique et les structures s'inspirent directement de celles de Tartini. Plus tard, *Sei Overture op. 6ª* pour quatuor à cordes, deux cors *ad libitum* et basse continue conservent l'esprit, la vivacité nerveuse et la coupe de la *sinfonia* napolitaine. Pendant deux ans — 1765-1766 — Delange compose la musique d'un des nombreux journaux de musique liégeois, *Le Rossignol ou recueil de chansons contenant ariettes, vaudevilles, rondeaux, airs à boire avec une basse continue, par le sieur H.-F. Delange. À Liège, sur le Pont d'Isle*. Toutefois, les *Six sonates en trio* (1769), pour deux violons et basse, probablement destinées aux nombreux amateurs liégeois, sont plus intéressantes. Si elles restent fidèles au modèle italien en trois mouvements: lent, modéré, vif, leur caractère chantant semble provenir d'une autre source. Nous croyons y voir une influence de l'Ecole de Mannheim, influence qui s'affirme plus nettement encore dans les trois *Quatuors à cordes* manuscrits, sans numéro d'*opus* mais sans doute assez tardifs, qui font penser aux œuvres de Carl Stamitz, voire à l'allegro chantant de Johann-Christian Bach. Ce courant nouveau, introduit à Liège par le compositeur bavarois PLACIDUS VON CAMERLOHER, maître de chapelle du prince-évêque vers 1739-1759, y a été propagé dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle par l'édition musicale et par des virtuoses itinérants, dont Carl Stamitz lui-même.



LE CHÂTEAU DE PONT-D'OYE, *dans le Luxembourg belge près de Habay-la-Neuve. Reconstruction au XIXe siècle. Aujourd'hui Centre Culturel. Le château doit son existence, comme celle de seigneurs rapidement montés en grade, à une remarquable efflorescence de la métallurgie dans le Luxembourg au XVIIe siècle. Mais la décadence de cette métallurgie amènera la déconfiture progressive des puissants maîtres de forges. La période de rayonnement de Pont-d'Oye se situe dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle avec une dame de la haute noblesse lorraine, Louise-Thérèse de Lambertye, intelligente, fastueuse et dépensière... (Photo Centre culturel de Habay-la-Neuve).*

Conclusion. Quoique très lacunaire encore, notre information sur la musique en Wallonie entre 1670 et 1760 suffit néanmoins pour suggérer la présence d'influences françaises fort actives dans les régions situées à l'ouest, tandis qu'au Pays de Liège, les tendances italiennes, manifestement prépondérantes, laissent entrevoir des réticences annonciatrices de changements importants.

L'ATTRAIT DE PARIS

Le renouveau de la musique profane. En même temps qu'elle ramenait la tranquillité dans les provinces wallonnes, la paix de 1748 rendait à la France un prestige européen qu'elle avait été bien près de perdre. A Bruxelles, après le court et brillant intermède français offert par le maréchal de Saxe (1745-1749), la désignation du prince Charles de Lorraine comme gouverneur des Pays-Bas autrichiens stabilisait l'orientation de la vie intellectuelle et mondaine vers son pôle naturel: Paris. Même mouvement dans la Principauté de Liège où Jean-Théodore, dernier prince-évêque de la 'dynastie' de Bavière — fort brave homme et bon musicien —, est remplacé par un prince d'origine wallonne, Charles d'Oultremont (1763-1771), à qui succédera le 'philosophe' François-Charles de Velbruck (1771-1784).

La reconstruction de nombreux châteaux — Mariemont, Franc-Waret, Braives, Fanson, Hanzinelle, Soiron, Warfusée, — leur décoration dans le goût français (décoration renouvelée à Freyr et au Rœulx), les fêtes qu'on y donne — celles de Pont d'Oye furent particulièrement célèbres — témoignent d'un genre

de vie heureusement retrouvé. Si les échos de ces réceptions brillantes ne nous sont parvenus que fort atténués, c'est que, bien qu'ils soient souhaités depuis longtemps déjà, le relevé systématique des programmes des fêtes et l'inventaire des bibliothèques musicales de ces demeures seigneuriales restent à faire.

Les annonces des journaux nous font du moins connaître les concerts organisés dans les villes en hiver, à Spa en été; on y apprend les noms des vedettes étrangères de passage, on y décèle le concours de chanteurs et d'instrumentistes locaux.

Autre phénomène: la mode des sociétés par actions permet la constitution de sociétés philharmoniques. Mentionnons-en une à Liège, le 14 mars 1780, sous la présidence du baron de Goër d'Haltinne; à Tournai, la *Société des Concerts,* active de 1774 à 1798, fait revivre une tradition introduite par le comte de Salm-Reifferscheid, évêque de Tournai. D'autres groupements, comme la *Société d'Emulation* (1779) et la *Société littéraire* (1787) à Liège, participent également au mouvement musical.

Théâtre, journaux musicaux, orientation du répertoire. L'activité des théâtres est intense et continue. D'une façon générale, l'opéra-comique français supplante rapidement l'*opera buffa,* aussi bien à Liège qu'à Bruxelles, à Mons, à Spa, à Maastricht, à Huy ainsi que dans les théâtres privés des châteaux. Devant l'abondance de la matière dans ce domaine, force nous est de renvoyer le lecteur aux auteurs qui ont particulièrement étudié ce phénomène à la fois culturel, social et artistique qu'est la propagation du théâtre français dans nos provinces au cours du XVIIIe siècle.

Les annonces des journaux suggèrent aussi la concurrence sévère que se font les marchands de musiques. Le public est invité à s'abonner à des feuilles musicales comme *L'Echo ou Journal de musique française, italienne contenant des Airs, Chansons, Brunettes, Duos tendres ou bachiques, Rondes, Vaudevilles, Contredances, etc.,* publié à Liège par BERNARD ANDREZ, chaque mois, de 1758 à 1773. Il peut aussi acquérir *Le Rossignol,* de Delange, des *Etrennes chantantes,* des almanachs avec ariettes et leur basse chiffrée, des recueils de romances — par exemple celles de Henri Hamal, annoncées le 7 juillet 1777. Il peut aussi, ce public, acheter ou louer des partitions de musique instrumentale — en fait, le répertoire international publié à Paris — ou vocale: les opéras-comiques français les plus récents. Le *Répertoire des Livres appartenant à feu Monsieur de Chestret, chanoine de Sainte-Croix, Secrétaire de Son Altesse* (le prince-évêque François-Charles de Velbruck) *en son Conseil privé,* établi le 15 mars 1779 en vue d'une vente publique, confirme cette orientation. Grand amateur de musique, probablement violoncelliste lui-même, le défunt chanoine laisse des sonates pour violoncelle, des trios, des quatuors, des quintettes, des symphonies à quatre ou huit parties publiés à Paris entre 1760 et 1775 par des compositeurs nés entre 1730 et 1740.



PORTRAIT PRÉSUMÉ DE PASCAL-JOSEPH TASKIN. *Appartient toujours à sa famille. Liège, collection particulière. (Photo Francis Niffle, Liège).*

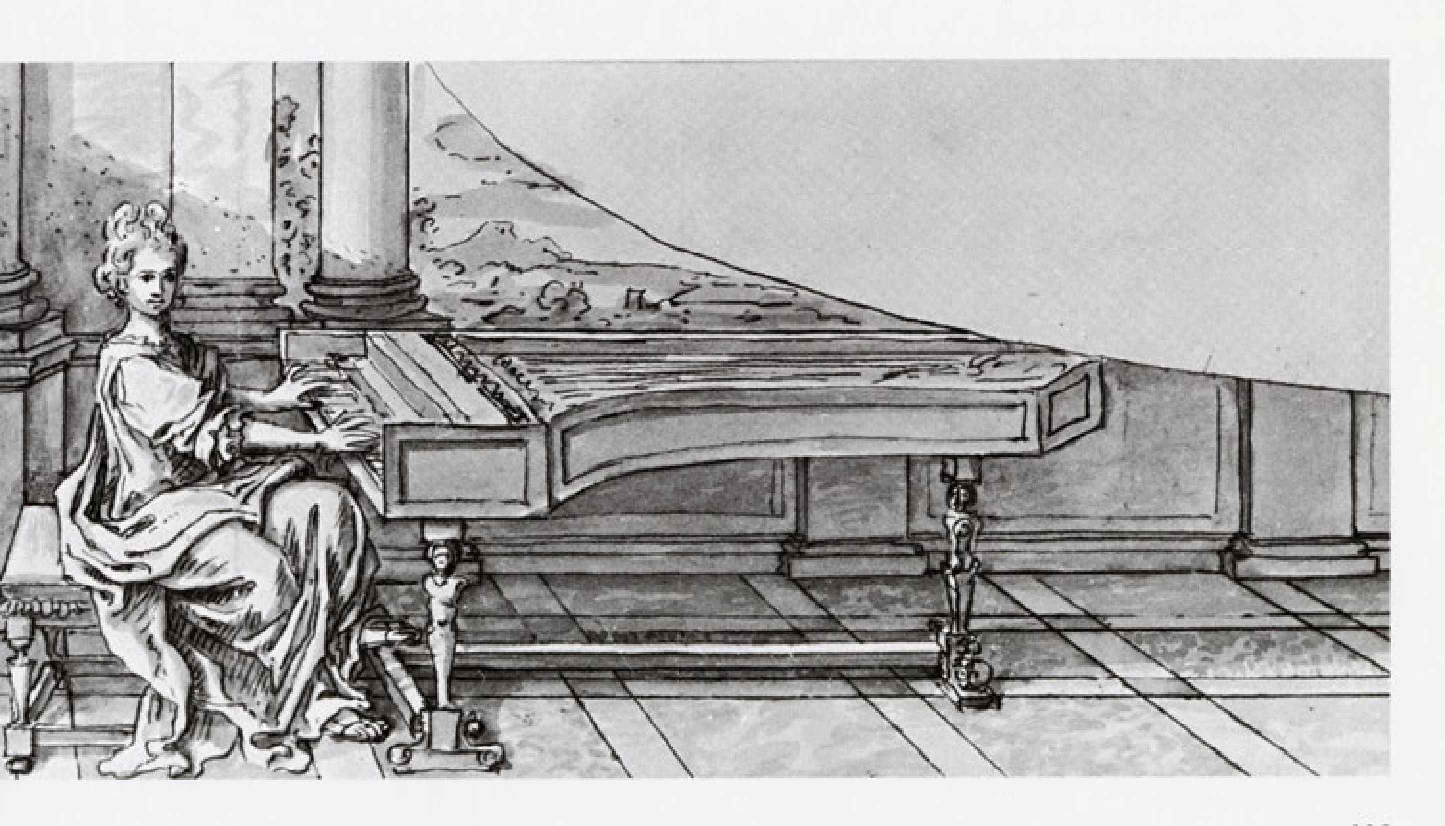
JEUNE FEMME JOUANT DU CLAVECIN PAR ENGLEBERT FISEN (Liège, 1655-1733). *Dessin à la plume rehaussé de lavis. Liège, Cabinet des Estampes (Photo Cabinet des Estampes).*

Commerce et facture d'instruments de musique. P.-J. TASKIN et quelques organiers. La vente des instruments connaît aussi une grande activité. Malgré la forte concurrence des marchands ambulants qui vendent des violons italiens ou tyroliens, les luthiers wallons se défendent avec ténacité: ANCIAUME, A. XHENEUMONT, J. SOHET à Liège, AMBROISE DECOMBLE à Tournai, SOMINET et J.-F. PONCE à Mons, THOMAR à Verviers, JEAN ARDENNOIS, HYACINTHE LORET, J. RENAUDIN à Gand (ce dernier est cité vers 1785 comme *luthier de S.A. le prince-évêque de Liège*).

Quoique le commerce des instruments à clavier paraisse concentré à Bruxelles et à Anvers, on vend et on fabrique un peu partout des clavecins (par exemple DEULIN, à Tournai), des petites orgues, bientôt des *forte-piano* (à partir de 1782 à Liège), ainsi que des harpes, qui connaissent une nouvelle vogue vers 1785, des sistres et des guitares.

Dans ce domaine de la facture instrumentale, nous ne pouvons passer sous silence la grande figure de PASCAL-JOSEPH TASKIN, né à Theux en 1723. Ouvrier, puis successeur de F.-E. Blanchet, à Paris, Taskin est l'inventeur (en 1768) du *clavecin à buffle* et, dès 1776, constructeur de pianos. Il est mort à Paris en 1793, laissant sa succession à son neveu et disciple PASCAL-JOSEPH TASKIN le jeune (Theux 1750 - Versailles 1829). Quant aux instruments à souffle, c'est surtout à l'époque de la Révolution — en raison de la demande de musiques militaires — que leur facture se développera, notamment à Mons, avec la famille RAINGO.

Dans les églises, les orgues sont transformées et mises au goût du jour. À Liège par GUILLAUME ROBUSTELLY (ou ROBOSTEL) (†1793), MUSELAIR (vers 1760), GRAINDORGE, CRALLE; dans le Centre et l'Ouest de la Wallonie par les Nivellois FRANÇOIS-JOSEPH COPPIN, ADRIEN ROCHET (Nivelles 1749-1824) et son fils ANTOINE ROCHET (1763-1843), par JEAN-



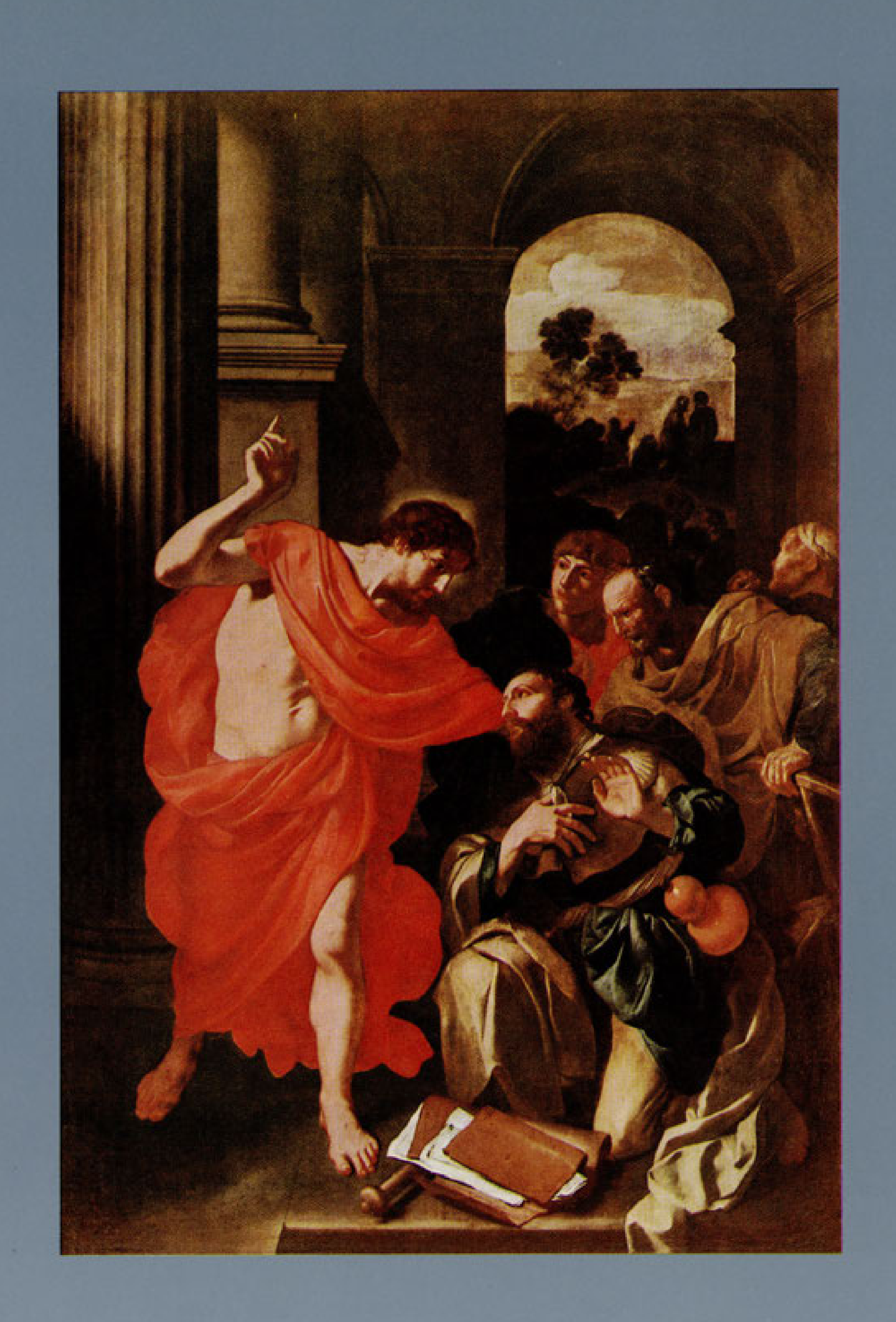
Baptiste Tisseau, originaire de Mons, et Armand-Joseph Lion (Ciply 1720-Mons 1801), etc.
Les rares inventaires de musique d'église qui nous sont parvenus suggèrent une évolution du goût musical. À Liège, les Chapitres acquièrent maintenant des messes et des motets de compositeurs modernes allemands comme Rathgeber, J.-Chr. Pez (qui avait été maître de chapelle du prince-évêque de Liège Joseph-Clément de Bavière en 1695), Geisler, G. Tschorsch, Mayr, ainsi que des sonates et symphonies de Defesch, Van Helmont (Bruxelles 1715-1790), de Croes (Anvers 1705-Bruxelles 1786). De même à Tournai, où le répertoire de la musique de l'évêque, comte de Salm-Reifferscheid, est orienté vers les compositeurs de l'Ecole de Mannheim. En revanche, nous avons vu le Chapitre cathédral engager des musiciens français. Français aussi Pierre-Louis Pollio (Dijon 1724-Soignies 1796), maître de chant de la collégiale de Soignies à partir de 1768.

Henri HAMAL et ses contemporains liégeois, notamment A.-F. GRESNICK. À Liège, où les grands oratorios de Jean-Noël Hamal prolongent le prestige de la musique dans le goût italien, Henri Hamal (Liège 1744-1820), son neveu et successeur comme maître de chant de la cathédrale, paraît vouloir se libérer de cette obédience tyrannique. Quoique l'étude critique de son œuvre soit encore à faire, on peut considérer que, dans l'ensemble, cet ancien pensionnaire de la Fondation Darchis à Rome reste italianisant dans sa musique religieuse, mais que ses symphonies font appel à l'écriture 'galante' contemporaine. Par ailleurs, ses romances ressortissent au goût français et les six petites sonates qu'il compose en 1769 sont vraiment conçues pour cet instrument nouveau et expressif qu'est le piano-forte. Son activité politique à l'époque de la Révolution, ses efforts en vue de faire établir à Liège un Conservatoire de musique, ses goûts de collectionneur de peintures et de gravures, quelques écrits 'musicologiques' qui nous révèlent sa nostalgie du passé musical liégeois font de cet homme cultivé et complexe un fort curieux personnage.

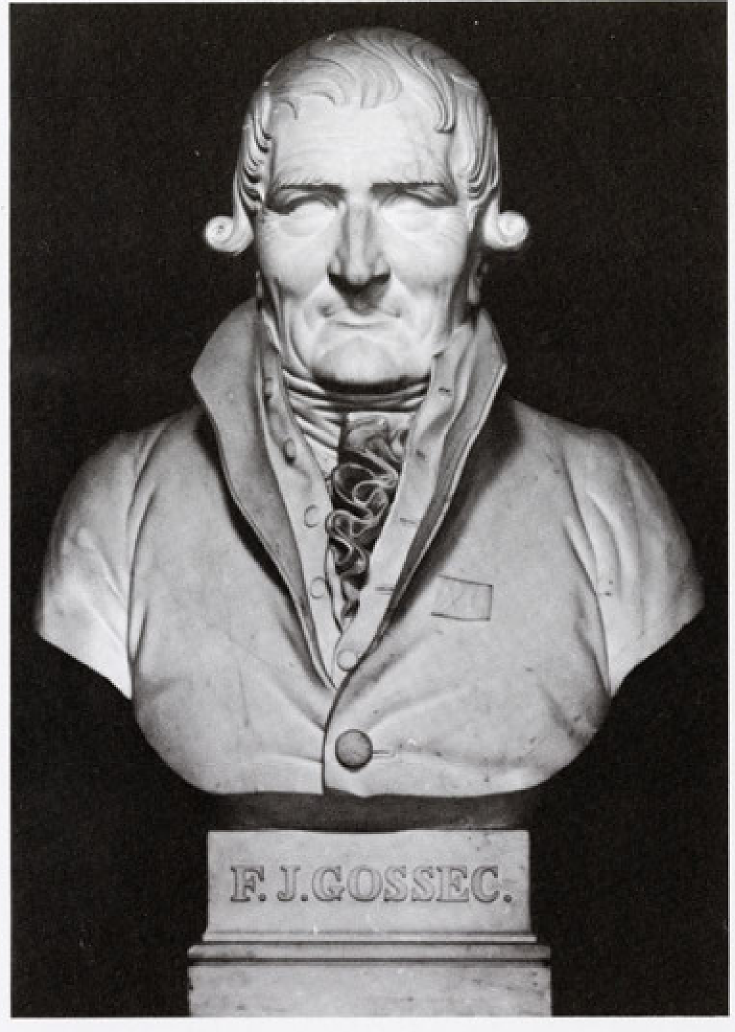
Force nous est de citer pêle-mêle les noms des principaux compositeurs liégeois contemporains comme les violonistes Chartrain (vers 1740 - Paris 1793), qui fait carrière à Paris, Dieudonné-Pascal Pieltain (1754-1804), à Paris et à Londres avant de venir se reposer dans sa ville natale, Joseph Gehot (Liège vers 1750, mort à Londres en 1822) qui fait carrière en Angleterre, Jean Malherbe (Olne 1741-Amsterdam 1800), violoniste virtuose et maître de chapelle du prince d'Orange et de Nassau. Maître de chant de la collégiale Saint-Servais de Maastricht. Jean-Jacques Renier (Jupille 1747 - Maastricht 1815) laisse des symphonies, le citoyen Bodson (1766-1829) des cantates et des hymnes révolutionnaires, Henri Moreau (1728-1803), maître de chant de Saint-Paul, professeur du jeune Grétry; membre correspondant de l'Institut de France écrit des traités d'harmonie. Nous ne connaissons pas d'œuvres de L.-J. Godart, né à Dinant en 1743, maître de chant à Namur vers 1786, ensuite à Anvers (1789) après Baustetter.

Parmi ces compositeurs, une place toute spéciale doit être réservée à Antoine-Frédéric Gresnick (Liège 1755 - Paris 1799). Bénéficiaire du Fonds Darchis, Gresnick perfectionne son talent à Naples, puis voyage à Londres, à Paris, à Lyon et de nouveau à Paris. Compositeur de théâtre et de musique vocale, Gresnick est aussi l'auteur d'une excellente *Symphonie concertante* pour clarinette et basson et d'un ravissant *Concerto de clavecin* (ou de piano).

François-Joseph GOSSEC et Guillaume-Alexandre PARIS. Ces deux carrières extraordinairement fécondes se sont déroulées l'une à Paris, l'autre à Saint-Petersbourg.
Né à Vergnies en Hainaut, le 17 janvier 1734, François-Joseph Gossec est successivement enfant de chœur à Walcourt, à Maubeuge puis à Anvers (dès 1743). Est-il hasardeux d'ima-



GÉRARD DOUFFET. LE CHRIST APPARAISSANT À SAINT JACQUES. *Toile. Munich, Staatsgalerie Schloss Schleissheim (Photo Staatsgalerie).*



BUSTE DE FRANÇOIS-JOSEPH GOSSEC PAR A.-J. FEYENS. *Bruxelles, Palais des Académies (Photo A.C.L.).*

giner que, plus que les autres enfants de la maîtrise, ce jeune Wallon exilé ait reçu les conseils et les encouragements du brillant maître de chant qu'était ANDRÉ-JOSEPH BLAVIER, né à Liège en 1713, maître de chant de la collégiale Saint-Pierre à Liège puis, après concours, de Notre-Dame d'Anvers en 1737?

En 1751, Gossec se rend à Paris. Engagé comme violoniste dans l'orchestre de M. de la Poupelinière, le protecteur de Rameau, il en prend la direction en 1757. En 1760, sa *Messe des morts,* dont l'orchestration est véritablement extraordinaire pour l'époque, le rend justement célèbre. Si ses essais dans le domaine de l'opéra-comique se heurtent à la dangereuse concurrence du spécialiste du genre, André-Modeste Grétry, les grandes symphonies qu'il compose en 1769 pour le *Concert des Amateurs* soutiennent la comparaison avec celles de Joseph Haydn (que Gossec dirige pour la première fois à Paris en 1773). Le succès durable de ses opéras, *Sabinus* (1773) et *Mirza* (1778), lui vaut d'être nommé Directeur de l'École royale de Chant et de Déclamation (1784).

Rallié à la Révolution, Gossec écrira de la musique de plein air monumentale pour les fêtes républicaines et fera partie du Comité directeur du Conservatoire national de Paris. Il s'éteindra en 1829, après une longue et glorieuse carrière où on le trouve constamment au premier rang des musiciens français.

C'est en évoquant la brillante carrière de GUILLAUME-ALEXANDRE PARIS (Liège ± 1756-Saint-Petersbourg 1840) que nous terminerons cette énumération, d'ailleurs fort incomplète, des musiciens wallons du XVIII[e] siècle. Chef d'orchestre de théâtre à Maastricht, Liège, Spa, Bruxelles, Gand, Lyon, Amsterdam, de nouveau Bruxelles, G.-A. Paris se trouve à Hambourg vers 1794 et, de là, émigre définitivement à Saint-Petersbourg vers 1799. Compositeur honorable de quelques opéras-comiques, Paris est surtout remarquable par l'impulsion qu'il donne à la musique en Russie en qualité de chef d'orchestre du théâtre et de la Société des concerts de Saint-Petersbourg. Il prit sa retraite en 1824 et demeura dans la capitale russe jusqu'à sa mort survenue en 1840.

Pourtant, quelle que soit la valeur de ces compositeurs ou interprètes, leurs mérites sont quelque peu effacés par l'éclat de la carrière d'André-Modeste Grétry.

BUSTE DE GRÊTRY PAR SON CONTEMPORAIN LIÉGEOIS H.-L. RUTXHIEL. *Marbre. Liège, Musée d'Ansembourg (Photo A.C.L.).*



LE VILLAGE DE BOLLAND AU PAYS DE HERVE, *lieu d'origine de la famille paternelle du musicien au hameau de 'Grétry'. Gravure de Jean Donnay (Photo Francis Niffle, Liège).*

ANDRÉ-MODESTE GRÉTRY

C'est à regret que nous devrons nous montrer trop concis dans l'évocation du musicien wallon mondialement connu que fut André-Ernest-Modeste Grétry (Liège 1741-Montmorency 1813). Non seulement sa carrière illustre parfaitement l'attirance exercée par Paris sur les musiciens wallons de la seconde moitié du XVIII[e] siècle, mais son œuvre montre le bénéfice, pour l'art français, de l'apport d'une sensibilité typiquement wallonne.

Né à Liège où il fut baptisé le 11 février 1741 dans la célèbre cuve baptismale de Notre-Dame-aux-Fonts, Grétry nous a fort bien renseignés, dans ses intéressants *Mémoires*, sur l'origine de ses grands-parents qui provenaient du petit hameau de Grétry, situé près de Bolland, charmant village de l'idyllique plateau de Herve, prairies et vergers, qui surplombe la Meuse.

André-Modeste était le fils d'un bon violoniste d'église; enfant de chœur à la collégiale Saint-Denis, à Liège, il pratique, dès son enfance, une musique vocale religieuse d'inspiration napolitaine. Boursier de la Fondation Darchis, il séjourne à Rome de 1761 à 1765. Quelques compositions de musique religieuse envoyées à Liège comme preuve de son talent pour obtenir un emploi de maître de chant — probablement à la collégiale Saint-Servais à Maastricht — le montrent tout à fait inféodé à l'art italien. C'est sur le chemin du retour dans sa patrie, au cours d'une halte prolongée à Genève, qu'il rend visite à Voltaire, à Ferney. Probablement sur son conseil, notre Liégeois change de direction et décide de tenter fortune à Paris.

Après le demi-échec des *Mariages samnites* (1768), la réussite du *Huron* (1769) est suivie de très nombreux succès, tant dans le genre opéra-comique, où Grétry domine la scène française avec *Lucile*, *Le Tableau parlant*, *Zémire et Azor*, *L'Amant jaloux*, *Richard Cœur-de-lion* (1785), qu'à l'Académie royale de Musique avec *Céphale et Procris*, ballet héroïque (1773), *Colinette à la cour*, comédie lyrique (1782), *La Caravane du Caire*, opéra-ballet (1783) et *Panurge dans l'Isle des Lanternes*, comédie lyrique (1785). Grétry y traite en opéras des sujets de comédies qui introduisent dans le répertoire austère de l'Académie de Musique des œuvres d'un esprit nouveau, où triomphent les qualités de verve, d'esprit, de 'naturel' qui avaient fait de leur auteur le maître incontesté de l'opéra-comique.

Grétry capte adroitement les idées du milieu littéraire moderniste où il évolue. Un don mélodique certain, un 'bon goût' jamais en défaut, un sens subtil du théâtre lui permettent de réaliser avec autant d'aisance que de naturel les suggestions de Jean-Jacques Rousseau en matière de déclamation lyrique. Vérité, ton juste dans la déclamation, émotions suggérées par les courbes et les rythmes de la mélodie, touches de couleur discrètes apportées par un orchestre de dimensions modestes, harmonies claires et simples, rythmes vivants, alertes et toujours entraînants dans les danses, enthousiasme pour les sujets et les personnages vertueux, appropriation exacte du ton de la musique aux sentiments, aux situations et aux jeux de scène, tout, dans les œuvres de Grétry, permet au jeu des acteurs de se déployer avec une chaleur communicative. À une époque où la critique théâtrale est très sévère et le 'bon goût' la règle suprême, un large public applaudit la musique de Grétry parce qu'elle exprime sans contrainte une sensibilité qui est celle de l'homme même.

Le grand critique musical français Pierre Lasserre a raison quand il écrit 'Sa musique est de Paris et de l'Ile-de-France, elle est de Rome (je ne parle pas de la Rome de Michel-Ange, mais celle de Pergolèse et du dix-huitième siècle), et elle est aussi de Liège, du pays wallon; elle tient de cette dernière origine une naïveté, je ne sais quelle solidité de train qui, sans l'empêcher d'avoir beaucoup de vivacité et d'esprit, l'empêche d'en avoir trop.'

Au public français et international de son époque, Grétry apporte la preuve que le théâtre lyrique peut traduire sans grandiloquence

GRÉTRY ACCUEILLI APRÈS SA TRAVERSÉE DE L'ACHÉRON PAR SES AMIS PHILOSOPHES. *Eau-forte par Joly. Liège, Cabinet des Estampes (Photo Cabinet des Estampes). Cette œuvre n'est qu'un des exemples innombrables de la popularité de Grétry tant à Paris que dans son pays natal. Le musicien a donné lieu à une iconographie des plus diverses.*



ni affectation les sentiments les plus élevés, en même temps qu'exprimer, avec élégance et délicatesse, les joies les plus simples. Son œuvre, qui s'inscrit dans le courant progressiste de l'esthétique française défendu par les Encyclopédistes, contribue, dans une mesure qu'on n'apprécie pas à sa juste valeur, à renverser les barrières qui séparaient encore le genre tragique du genre comique, en réunissant leurs qualités dans un type d'opéra nouveau, incarné par *Colinette, La Caravane* et *Panurge*. Le succès retentissant de ces œuvres montre combien elles correspondaient à la sensibilité des spectateurs de la seconde moitié du XVIII[e] siècle et l'on peut dire que, dans une large mesure, c'est Grétry qui a orienté l'expression musicale de cette sensibilité. 'Ainsi Grétry n'est pas seulement un préromantique par sa soumission à l'esthétique de Rousseau, mais encore et surtout par la qualité de sa musique' écrit SUZANNE CLERCX qui ajoute: 'mais Grétry annonce plus encore. Cette tendance à l'union et à la concorde, que le musicien liégeois exprimait dans ses finals heureux et dans ces ensembles où tous les personnages affectaient des sentiments de paix et de joie, ce désir d'une humanité vertueuse sont le tremplin de l'*Ode à la Joie*. Grétry aimait à composer des chants destinés au peuple, Beethoven fera chanter tout un peuple.

Mais si Grétry adhère fortement à son époque, s'il évolue avec elle quant au choix des sujets — tableaux de mœurs piquants ou vertueux, moyen âge, orientalisme conventionnel, sujets d'actualité comme *Guillaume Tell* (1791) —, la fin de sa vie correspond aussi à la fin d'un âge. L'emphase de la musique révolutionnaire qui réussira à Gossec, à Méhul, à Lesueur et conduira au gigantisme passionnel de Berlioz n'est pas son fait. Parfaitement capable d'éloquence pathétique — qu'on pense au monologue de Blaise, dans *Lucile* —, sa délicatesse est incapable de violence. Sa Muse, mélodieuse, et tendre, lui inspire le célèbre *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille?* Pour les Liégeois, à qui, dans un geste romantique, il a légué son cœur, ce chant d'amour et de fidélité constitue toujours une sorte d'air national, un hymne qui les relie à la Nation liégeoise disparue.

UNE PÉRIODE DE CRISE POUR LA MUSIQUE EN WALLONIE:

LA SUPPRESSION DES MAÎTRISES

Sous la République: la suppression des maîtrises. Le rétablissement de la vie musicale



UNE DES SALLES DU MUSÉE GRÉTRY À LIÈGE, *avec reconstitution partielle d'un mobilier d'époque (Photo Francis Niffle, Liège).*

Parmi les conséquences du rattachement de nos provinces à la République française, la suppression des maîtrises, décrétée en 1797, fut d'abord une véritable catastrophe pour la musique et les musiciens. Du jour au lendemain, les chantres, organistes et instrumentistes des églises se trouvèrent privés de leur gagne-pain. Les artistes du chant restèrent sans ressources, car le théâtre était aux mains de troupes plus ou moins stables, généralement d'origine française. Tout au plus l'orchestre de théâtre et des concerts permettait-il à quelques instrumentistes de vivre chichement, car ceux des bals et des redoutes appartenaient, de fait, aux ménétriers.
Autre conséquence, plus grave encore pour l'avenir même de la musique. Ces maîtrises brutalement anéanties étaient, depuis des siècles, les écoles où l'on formait les musiciens professionnels de qualité. Or, au niveau des départements, la République n'avait rien prévu pour les remplacer. Aussi, la musique wallonne connaît-elle, entre 1797 et 1826, date de la création des Conservatoires de Liège et de Bruxelles, la période de mutation la plus spectaculaire de son existence.

Cependant, avec le retour d'une certaine stabilité économique, la vie musicale mondaine se réorganise. Conformément à la tradition, dès la fin mars, les spectacles de théâtre sont relayés par des concerts spirituels ou de carême, organisés par des sociétés philharmoniques locales ou, à défaut, par les musiciens eux-mêmes. Ces concerts se font par souscription et le programme comporte généralement une dizaine de numéros, avec la participation d'un orchestre — celui du théâtre — et de plusieurs solistes. Le répertoire est moderne — on ne remonte pas à plus de vingt ans en arrière — et on y entend souvent des œuvres composées par les exécutants eux-mêmes.
Un article de BASSENGE aîné, paru dans le *Journal du Département de l'Ourte* (*sic*) de J.-F. DESOER, le 22 mars 1807, évoque le rôle joué par la *Société philharmonique* de Liège, fondée vers 1780 déjà, dans le sauvetage de la musique et des musiciens liégeois après la fermeture des maîtrises, aggravée par l'incendie de la salle de spectacles, le 1[er] janvier 1805. Parallèlement, la *Société d'Emulation* organise chaque année cinq concerts de carême (directeur de l'orchestre, LAURENT HENCHENNE, qui est aussi un virtuose du violon-alto; Liège 1761-1812). Toujours à Liège — mais il en va de même dans les autres grands centres — en 1811, une *Société d'Amateurs* ou *Société des Concerts périodiques d'été* prend le relais des concerts de carême dès le mois de mai, de façon à donner du travail aux musiciens qui ne sont pas employés à Spa pendant la saison. Fondée vers 1821, la *Société Grétry* jouera également un rôle important pour la musique à Liège. Parallèlement, les journaux nous apprennent l'organisation de 'concerts suivis de redoutes' — c'est-à-dire de bals — dans les salles des faubourgs alors verdoyants de Vivegnis, Saint-Laurent, Chênée, à Chaudfontaine et, bien entendu, à Spa où une société cosmopolite continue à se réunir autour des sources et... des tables de jeu.

A Mons, de 1787 à 1794, les patriotes forment un corps de musique dénommé *Grande Musique turque* en raison de l'uniforme arboré par ses membres. Il devient le *Corps de musique de la garde sédentaire* en 1809. En 1805, J.-F.-J. ROBERT (Mons 1772-1826) dirige la *Société philharmonique de Mons*, orchestre d'amateurs qui se présente avec succès aux concours organisés à Leuze, Ath, Valenciennes, Enghien en 1806-1807.
De même à Huy, où J.-H.-J. ANSIAUX (1781-1826), à la fois compositeur et animateur de musique, crée, en 1807, les *Concerts de la semaine* avec un orchestre de cinquante musiciens. Vers 1811, il dirige la *Société philharmonique* et soutient les efforts de son jeune concitoyen NICOLAS-HENRI DELHAISE (1797-1864), fondateur de la *Société d'Harmonie de Huy* en 1816.
Ces initiatives suffiraient pour nous assurer que la musique est un divertissement fort apprécié. Néanmoins, c'est le théâtre qui attire la foule. Des troupes étrangères s'installent dans nos villes pour deux ou trois saisons.



CYMBALIER DE LA MUSIQUE TURQUE DE MONS. *Extrait de A.-J. Paridaens,* Journal historique *(1787-1794), Mons, Société des Bibliophiles, 1903. Mons, Bibliothèque de l'Université (Photo Bibliothèque de l'Université).*

L'orchestre, généralement recruté sur place, est assez stable, mais pas son chef, qui est presque toujours associé aux artistes du chant. On joue surtout des opéras-comiques de Grétry, Dalayrac, Méhul, Berton, Boieldieu, quelques œuvres de Paesiello, Sacchini, Cherubini, plus tard de Rossini, plus rarement *Robin des Bois,* adaptation du *Freyschütz* de Weber. Ces œuvres lyriques étaient régulièrement associées, dans une même représentation, à une comédie ou à un mélodrame.

Le répertoire de musique vocale et instrumentale. Des réclames publiées par les marchands de musiques de Liège en 1801 portent à croire qu'il y a une assez forte demande de partitions de musique vocale et instrumentale. On les vend, mais plus souvent encore, on les loue aux amateurs. M[lle] ANDREZ, qui a succédé à son père, l'imprimeur de l'*Echo*, le violoncelliste J.-F. DECORTIS l'aîné et son frère Louis, violoniste, CHEFNEUX sont les principaux libraires-marchands de musiques de Liège. Ils proposent à leurs clients les dernières nouveautés de Paris, pièces de théâtre ou romances, notamment celles d'ADRIEN l'aîné (Liège 1756 - Huy 1814) et de H.-PH. GÉRARD (Liège 1760 - Versailles 1848), tous deux professeurs de chant au Conservatoire de Paris. On offre aussi de la musique instrumentale de Wallons qui font carrière à Paris comme les harpistes DELLEPLANQUE (Liège 1746 - Paris 1801) et F.-J. DIZI (Namur 1780; carrière à Londres et à Paris; décédé en 1840), les violonistes CHARTRAIN et PIELTAIN, mais surtout le répertoire international publié par les éditeurs parisiens et joué aux Concerts spirituels: symphonies, concertos, quatuors, trios, duos, sonates pour le violon ou le *forte-piano* de Kreutzer, Aubert, Rode, Baillot, Boccherini, Devienne, Martini, Gyrowetz, Jadin, Jarnowick, Duport, Dussek, Gravrand, Cupis, Kozeluch, Cramer, Haydn, Pleyel, Fiorillo, Steibelt, Romberg, J.-C. Bach, Viotti, plus rarement Mozart et Beethoven.

L'enseignement de la musique. Les meilleurs solistes wallons se parent du titre de *professeur,* qui laisse supposer une clientèle d'élèves privés. Progressivement, des amateurs se produisent dans les concerts à côté de leurs maîtres. Ce sont d'abord des dames et des messieurs chanteurs, puis des instrumentistes comme AMBROISE DELAVEUX, contrôleur des contributions à Liège, violoniste, professeur et protecteur du jeune LAMBERT MASSART.
La facture des instruments se développe parallèlement, notamment celle du piano à Bruxelles et à Mons, avec EUGÈNE et PHILIPPE ERMEL et LOUIS FETIS, et celle des instruments à souffle avec la famille RAINGO à Mons, R.-P.-J. DUPRÉ (1790-1862) à Tournai et CH.-J. SAX (1791-1865), père de l'inventeur du saxophone, à Dinant.
Le 3 mars 1807, un décret de Napoléon I[er] institue un pensionnat gratuit 'pour l'étude spéciale de la musique vocale' au Conservatoire impérial de Musique de Paris. Les préfets des départements sont chargés de réunir des Commissions qui sélectionneront les candidats. Dans une lettre au préfet du Département de l'Ourthe, le 31 août, la Commission de Liège (HENRI HAMAL, NICOLAS BODSON, ADRIEN l'aîné) constate qu'aucun candidat ne

s'est présenté. C'est, disent ces messieurs, que le Conservatoire impérial ne peut être utile qu'aux Parisiens, et de demander la création d'une école de musique à Liège. Transmise au Directeur général de l'Instruction publique par le préfet (lettre du 5 septembre 1807), cette suggestion semble être restée sans réponse. Il est vrai qu'au même moment, la réouverture des maîtrises — décidée fin 1807 — suscite un espoir — vite déçu d'ailleurs, par suite du manque de fonds! — de renouer avec la tradition séculaire interrompue dix ans plus tôt.

Dans cet ordre d'idées, citons pour mémoire les vains efforts déployés par le Jury de l'Instruction publique du Département de l'Ourthe dès l'an VI (1798) pour voir créer à Liège un Conservatoire de musique. Des noms avaient été avancés pour en prendre la direction: HENRI HAMAL, ex-maître de chant de la cathédrale Saint-Lambert, HENRI MOREAU, ex-maître de chant de la collégiale Saint-Paul et professeur de Grétry, 'le Citoyen BODSON, compositeur habile, rempli de talent et d'un goût distingué'. L'échange de correspondance avec le Ministre de l'Intérieur se termine, le 29 Thermidor an IX, par une fin de non-recevoir, les centimes additionnels du Département étant insuffisants pour entretenir l'école de musique sollicitée par les Liégeois qui, il faut bien en convenir, voyaient fort grandement les choses.

En fin de compte, c'est la demande d'une clientèle bourgeoise enrichie qui contribue le plus à la création d'écoles de musique payantes, où l'on enseigne les rudiments du solfège et du chant, le piano et parfois le violon. Il semble pourtant que l'étude de la musique instrumentale soit plutôt affaire de leçons particulières. L'*École de chant* établie à Bruxelles en 1813 par ROUCOURT deviendra l'*École gratuite de musique* de VAN HELMONT, ROUCOURT et MICHELOT. De même que l'*Académie de musique* (1816) de J.-H. MEES (Bruxelles 1777-1855) et J.-F. SNEL (Bruxelles 1793-1861), elle sera absorbée par l'*Ecole royale de Musique* en 1826-1827.

À Liège, THOMAS-CHARLES DELONCIN-RAICK, qui s'appelait plus simplement LONCIN quelques années auparavant, 'écuyer et ci-devant Directeur de la musique de la collégiale Saint-Martin' annonce, en 1817, la création d'une *École de chant et de déclamation* qui n'a pas laissé d'autre trace. A Chimay, une *Classe de musique* 'suivant la méthode de Massimino' est établie en octobre 1820 par le prince de Chimay. A Liège, l'*École de musique* de A. JASPAR, J.-J. HENRARD et D. DUGUET, fondée vers 1821, connaît un succès qui se prolonge encore après la création en 1826, sous le régime hollandais, de l'*École royale de Musique*, où ces trois excellents musiciens sont appelés comme professeurs. À Mons, ROBERT ouvre une *École de musique* que le Conseil communal réorganisera en 1835 et 1844 (directeur CHARLES DENEFVE, né à Chimay en 1814).

Cette activité pédagogique est évidemment associée à la création d'orchestres d'amateurs et d'harmonies dont le développement — comme celui des sociétés chorales — sera extraordinaire après 1840.

AU TERME D'UNE MUTATION RÉUSSIE

Les premiers maîtres de l'École liégeoise de violon. Nous avons vu l'École liégeoise de violon naître au XVII[e] siècle et s'affirmer au XVIII[e]. Bien avant la fin de l'Ancien Régime, les artistes professionnels, jugés par un public toujours plus averti, sont obligés de perfectionner leur talent. Nombreux sont ceux qui deviennent de véritables virtuoses, capables de rivaliser avec les vedettes européennes les plus connues de passage à Liège, tels Stamitz, Kreutzer, Baillot, Lafont, le violoncelliste Romberg, etc. C'est à ce moment que la célèbre École liégeoise de Violon, dont il sera reparlé au chapitre suivant, acquiert ses caractéristiques. Presque tous ses représentants sont les descendants directs de LÉONARD-JOSEPH GAILLARD (Huy 1789 - Liège 1837). Violon-solo de l'Orchestre de Liège, soliste de la plupart des concerts donnés entre 1800 et

1825, Gaillard fut, entre autres, le maître de Wanson, de Wéry et de Delaveux. Or, FRÉDÉRIC-ANTOINE WANSON (Huy 1788 - Liège 1857) fut le premier professeur de l'École royale de Musique de Liège, de 1826 à 1857, et NICOLAS WÉRY (Huy 1789 - Bande 1867) celui de l'École royale de Bruxelles. Tous deux ont formé une impressionnante cohorte de disciples. Quant à AMBROISE DELAVEUX, violoniste amateur de grand talent, il fut le premier maître, le guide et le protecteur de LAMBERT MASSART (Liège 1811 - Paris 1892) qui sera professeur au Conservatoire de Paris pendant cinquante années et formera, en cours de perfectionnement, d'innombrables virtuoses de toutes nations, de WIENIAWSKI à son concitoyen MARTIN MARSICK, qui lui succédera d'ailleurs à Paris.

Citons encore, pour compléter ce tableau de violonistes, AUGUSTE ROUMA (Liège 1802-1874), élève de D.-P. PIELTAIN et premier professeur de HUBERT LÉONARD (Bellaire 1819 - Paris 1890), L.-J. LECLOUX (Herve 1798 - Verviers 1850) qui dirige les débuts de HENRI VIEUXTEMPS (Verviers 1820 - Mustapha [Algérie] 1881) et, parallèlement à ces Liégeois, CHARLES-FRANÇOIS TIBY (Feluy-en-Hainaut vers 1772 - Louvain 1844), premier maître et tuteur de CHARLES DE BÉRIOT (Louvain 1802-Bruxelles 1870). Suivant la mode de cette époque, toutes ces futures gloires du XIXe siècle ont commencé leur carrière de virtuoses comme enfants-prodiges avant 1830.

La création des Conservatoires. Une nouvelle conception de l'enseignement de l'art musical.
Les œuvres nées pendant une période de transition et de mutation artistique sont toujours appréciées avec une extrême sévérité. On oublie trop que, malgré leurs imperfections, elles recèlent une part non négligeable des qualités qui annoncent l'avenir, et surtout qu'elles reflètent la sensibilité caractéristique de leur temps, en l'occurrence, celle du préromantisme du début du XIXe siècle. Ralliés de longue date à l'art français, les artistes wallons de cette époque prolongent l'art tendre du XVIIIe siècle finissant. Comme leur illustre aîné Grétry, ils veulent à la fois émouvoir et plaire, mais ils veulent briller aussi, en virtuoses, et nous avons vu qu'ils sont nombreux ceux qui, à Paris, se taillent une réputation plus qu'enviable.

En Belgique, JOSEPH DAUSSOIGNE-MÉHUL (Givet 1790 - Liège 1875), directeur de l'École royale de Musique de Liège fondée en 1826 sous le régime hollandais, et FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS (Mons 1784 - Bruxelles 1871), directeur de celle de Bruxelles en 1833 (à ce moment, elles sont belges et s'appellent 'Conservatoires'), s'inspirent l'un et l'autre de l'organisation et de l'esprit de l'enseignement musical le plus moderne en Europe à cette époque: celui du Conservatoire de Paris, où ils avaient été tous deux professeurs. Et si, après 1830, les Conservatoires de Liège et de Bruxelles deviennent des centres de rayonnement artistique et culturel de premier plan, ce n'est pas un effet du hasard, mais la conséquence logique de l'orientation prise par le courant des idées dans les provinces wallonnes dès le milieu du XVIIIe siècle.

En substituant leur activité pédagogique et artistique à celle des maîtrises de l'Ancien Régime disparues, les Conservatoires de Liège et de Bruxelles rompent avec une tradition multi-séculaire de l'enseignement de la musique. Désormais, c'est la musique profane — devenue un indispensable élément culturel et social — qui est le fondement de l'éducation des professionnels et des amateurs. En Wallonie et à Bruxelles, la réussite de cette mutation périlleuse est due aux artistes qui, entre 1760 et 1826, des débuts de Gossec et de Grétry à Paris à l'accession de Daussoigne et de Fétis au directorat des Conservatoires belges, se sont orientés vers la France et ont joué un rôle actif, parfois même prépondérant, dans l'élaboration et la propagation de la musique française de cette époque.

José QUITIN

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

L'orientation bibliographique ci-après suit l'ordre des différents paragraphes:
P. BECQUART, *Musiciens néerlandais à la cour de Madrid. Philippe Rogier et son école* (1560-1647). Académie royale de Belgique, Mémoires in-8°, t. XIII, fasc. 4, Bruxelles, 1967.

Sur les orgues, cf. J. QUITIN, *Orgues, organistes et organiers de l'église cathédrale N.-D. et Saint-Lambert, à Liège, aux XVIIe et XVIIIe siècles* in *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. LXXX, Liège, 1967; J.-P. FÉLIX, *Orgues, carillons et chantrerie à Nivelles (XIVe-XXe siècles)*, Bruxelles, 1974. Signalons plus particulièrement les articles de la revue *L'Organiste* (Bas-Oha) et ceux de J. HERBILLON, *Cloches de Wallonie* in *La Vie wallonne*, Liège de 1961 à 1968.

Sur *Le personnel musical de la collégiale Sainte-Gudule à Bruxelles*, voir G. HUYBENS in *Revue belge de Musicologie*, t. XXVI, Bruxelles, 1975.

Sur *La musique à Mons*, voir L. DEVILLERS in *Bulletin de la Société des Sciences, des Arts et des Lettres du Hainaut*, t. XXII, Mons, 1868; R. WANGERMÉE, *La musique jusqu'à la fin du XVIIIe siècle;* E.M. MAWET, *Les musiciens aux XIXe et XXe siècles;* C. LOUTHE, *L'enseignement musical* dans *Hainaut d'hier et d'aujourd'hui*, Mons, 1965, pp. 443-463.

Sur l'origine des premiers violonistes, à Liège, voir J. QUITIN, *Une école liégeoise de violon aux XVIIe et XVIIIe siècles* in *La Vie wallonne*, t. XXVI, n° 258, Liège, 1952.

Sur Henry Du Mont, voir H. QUITTARD, *Un musicien en France au XVIIe siècle. Henry Du Mont (1610-1684)*, Paris, 1906; M. BENOÎT, *Versailles et les musiciens du Roi. Étude institutionnelle et sociale. 1661-1733*, Paris, 1971. L'auteur schématise les progrès et reculs de l'italianisme à la cour de France en écrivant notamment: *La dernière décade (du XVIIe siècle) voit remonter (la) cote (de l'italianisme) qui s'établira, au temps de la Régence et au début du règne de Louis XV, en un point d'équilibre où se combinent styles français et italien en une synthèse d'heureuse venue, que symbolisent les œuvres des Français Fr. Couperin, Delalande et Campra*. Par ailleurs, au terme d'une minutieuse analyse de la politique de la cour en matière de nominations aux différents emplois, M. Benoit conclut à un subtil jeu d'équilibre qui nous fait *mieux comprendre le 'gallicanisme' de Lully et Colasse, l''ultramontanisme' de Charpentier ou Lorenzani, le 'modérantisme' de Delalande, Campra et Couperin*. Voir aussi la récente notice (1976) qui accompagne l'enregistrement intégral de l'œuvre de Henry Du Mont par H. SCHOONBRODT pour 'Musique en Wallonie'.

Sur Jean-Noël Hamal, voir M. DE SMET, *Jean-Noël Hamal (1709-1778)... Vie et œuvre*. Éd. Académie royale de Belgique, Mémoires, t. XI, fasc. 1, Bruxelles, 1959. Hamal réorganise la maîtrise de la cathédrale de Liège sur la base de 10 à 12 enfants et 13 chantres, un organiste, 10 violons, 2 violoncelles, 2 contrebasses (l'un d'eux étant aussi carillonneur), 2 hautbois, 2 bassons. L'orchestre est renforcé en permanence par les 'choraux mués' en apprentissage d'instrument et, lors des grandes fêtes, par les meilleurs duodeni, chantres et instrumentistes des collégiales.

Sur Delange, voir J. QUITIN, *Notice* accompagnant l'enregistrement d'œuvres de musique instrumentale de H.-F. Delange pour 'Musique en Wallonie' (1975).

Sur les théâtres, voir A. BODY, *Le théâtre et la musique à Spa au temps passé et au temps présent*, Paris-Bruxelles, 1885; J. MARTINY, *Histoire du Théâtre de Liège*, Liège, 1887; H. LIEBRECHT, *Le Théâtre royal de la Monnaie. 250e anniversaire*, Bruxelles, 1949.

Sur *La vie du violoniste Jean Malherbe*, voir M. DE SMET, Bruxelles, 1962.

Sur Gresnick, voir une substantielle notice rédigée par PH. MERCIER dans un enregistrement pour 'Musique en Wallonie'.

À propos de Gossec, 'Musique en Wallonie' a enregistré plusieurs symphonies ainsi que la *Messe des morts*. Ces disques sont accompagnés de notices originales rédigées respectivement par R. WANGERMÉE et M. BARTHÉLEMY.

Sur Grétry, voir les excellentes biographies de M. BRENET, Paris, 1881, de S. CLERCX, Bruxelles, 1944, les articles de R. WANGERMÉE et A. VAN DER LINDEN in M.G.G., vol. 5, Kassel, 1956 et de J. QUITIN, in *Grove's Dictionary*, VI. Voir aussi G. DE FROIDCOURT, *Correspondance générale de Grétry*. Bruxelles, 1962; J. QUITIN, *La musique religieuse d'A.-M. Grétry* in *Revue Belge de Musicologie*, Bruxelles, 1964 et *Les Maîtres de chant de la collégiale Saint-Denis, à Liège, au temps de Grétry*. Académie royale de Belgique, Mémoires in 8°, 2e série, Bruxelles, 1964.

À propos de Tournai au début du XVIIe siècle, voir J. REMACLE, *Jean-Marie Rousseau, maître de chant de la cathédrale N.-D. de Tournai de 1761 à 1784*. Mémoire de licence en Musicologie, Université catholique de Louvain, 1974.

Pour Namur, voir CH. LAMSOUL, *La bibliothèque musicale d'un noble namurois du XVIIIe siècle* in *Namurcum*, 1934.

Sur la Fondation Darchis, voir notamment M. DE SMET, *Le Collège liégeois de Rome. Sa fréquentation au XVIIIe siècle*, Bruxelles, 1960.

Engouement pour la musique italienne, voir Archives de l'État à Huy. Collégiale N.-D., R. 35, pièces n°s 61 à 63. Ces œuvres sont reprises dans l'inventaire dressé en 1740 par le maître de chant FERIER qui y ajoute *vingt*

huicte concerte écrit à la main sans indiquer de nom d'auteur . D'autre part, le *Répertoire des instruments de musique de la collégiale Saint-Jean-l'Évangéliste, à Liège*, établi en 1744 par le Rd. Sr. THOMAS, maître de chant de 1751 à 1754, mentionne, entre autres œuvres, des messes de J.-B. BASSANI et de J.-CHR. PEZ, des motets de FIOCCO, *Sept livres de symphonie en concert par Valentini* (probablement Giuseppe VALENTINI, vers 1680 † Florence, 1740), ainsi que des sonates de G. DE FESCH (Alkmaar, 1687 † Londres, 1757) et des *Concerts de (H.-J.)* DE CROES *d'Anvers*; Voir aussi U. NIEMÖLLER, *Carl Rosier (ca. 1640-1725), Kölner Dom- und Ratskapellmeister* in *Beiträge zur rheinische Musikgeschichte*, Köln, 1957.

À propos de Chaumont, jeune clerc formé à Liège, qui accomplit son noviciat de profession au couvent des Carmes de Reims vers 1651-1659, cf. J. QUITIN, *Notice biographique sur Lambert* CHAUMONT accompagnant l'enregistrement intégral de son Livre d'orgue, op. 2 par Hubert SCHOONBRODT pour 'Musique en Wallonie' (1971).

Sur *Jean Buston et les Babou, organistes de Saint-Jean l'Évangéliste à Liège*, voir J. QUITIN, in *Bulletin de la Société liégeoise de Musicologie*, n° 2, Liège 1973; J.-P. DEVILLE, *Un livre d'orgue ms. du Fonds Terry au Conservatoire royal de Musique de Liège. Rés. 35. A* in *Bulletin de la Société liégeoise de Musicologie*, n° 2, Liège, 1973.

Pour la période hollandaise, voir QUITIN (J.), *L'intervention du gouvernement hollandais dans la création du Conservatoire royal de Musique de Liège, en 1826* in *Kongress-Bericht, Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft*, Utrecht, 1952, pp. 327-334 et *Pour le 150e anniversaire du Conservatoire royal de Musique de Liège*, Liège, 1977.

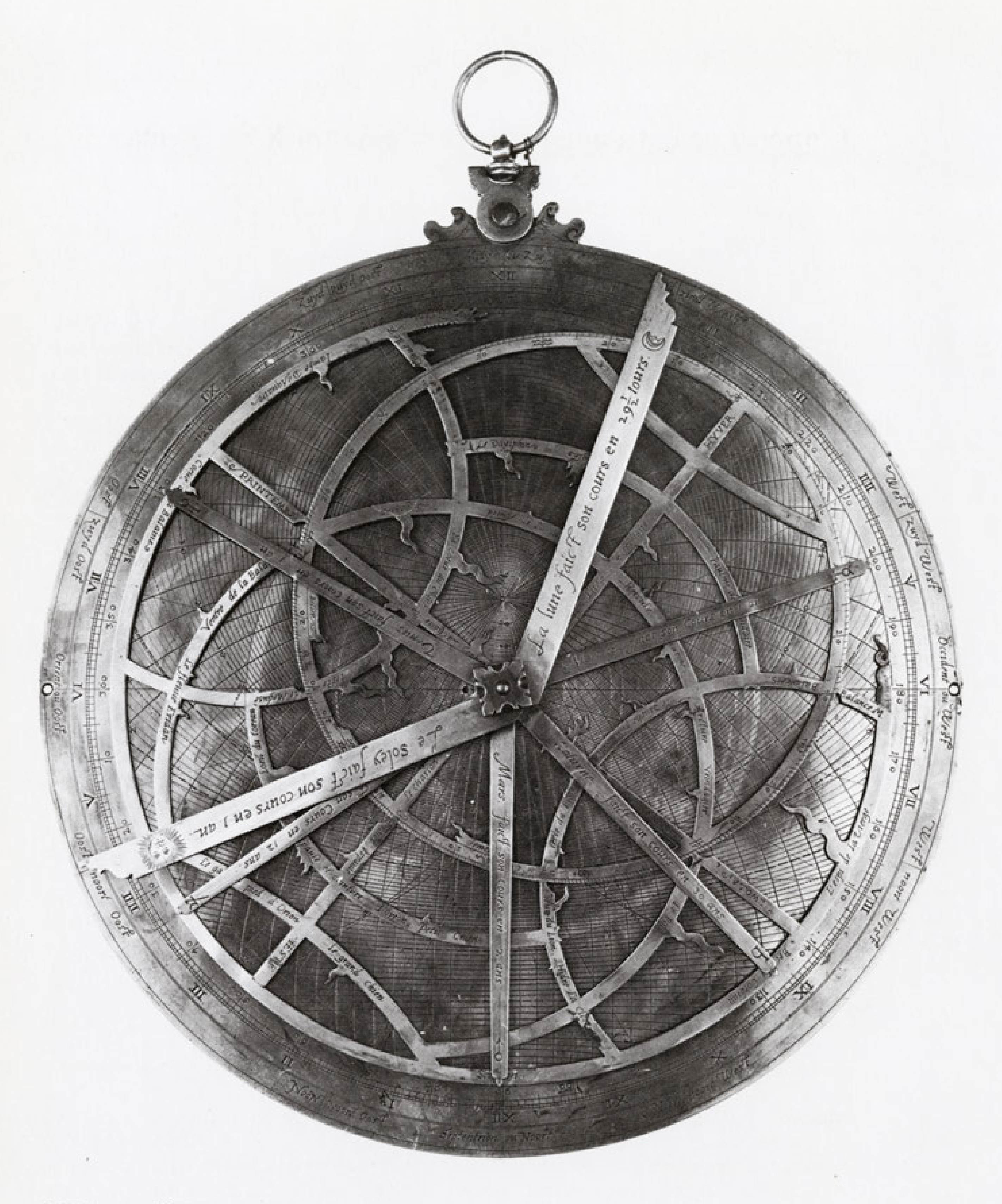
Pour la première école liégeoise de violon, voir J. QUITIN, *L.-J. Gaillard* in *Annales du Cercle hutois des Sciences et des Beaux-Arts*. T. XXIX, pp. 185-204. Huy, 1975.

Outre les ouvrages cités dans les notes ci-dessus, les dictionnaires de musique (M.G.G., Grove), R. VANNES, *Dictionnaire des musiciens (compositeurs belges)*, Bruxelles, 1974, ainsi que les revues spécialisées: *Revue belge de Musicologie* (Bruxelles), *L'Organiste, organe de l'Union wallonne des Organistes* (Bas-Oha), *Bulletin de la Société liégeoise de Musicologie* (Liège) fourniront de précieux renseignements. Nous signalons tout particulièrement les enregistrements originaux réalisés par *Musique en Wallonie* (Liège).

Malheureusement, les ouvrages originaux de synthèse sont rares. A. AUDA, *La musique et les musiciens de l'ancien Pays de Liège*, Liège, 1930 reste classique ainsi que E. CLOSSON et CH. VAN DEN BORREN, *La musique en Belgique*, Bruxelles, 1950. Pour la période qui nous intéresse, voir les articles rédigés par:
S. CLERCX, *Le dix-septième et le dix-huitième siècle;*
DOM J. KREPS, *Les maîtrises et la musique religieuse;*
V. DENIS, *La vie théâtrale.*

QUATRIÈME PARTIE

LES SCIENCES



ASTROLABE LIÉGEOIS DE LAMBERT DAMERY.
Datable des environs de 1610. Liège, Musée de la Vie Wallonne, collection Max Elskamp (Photo Musée de la Vie Wallonne).

L'apport scientifique de la Wallonie au XVIe siècle

La contribution de la Wallonie à la science du XVIe siècle n'a jamais fait l'objet d'études, au point qu'à première vue elle semble à l'écart de la Renaissance scientifique. Cette apparente stérilité tient à une extrême dispersion des savants.

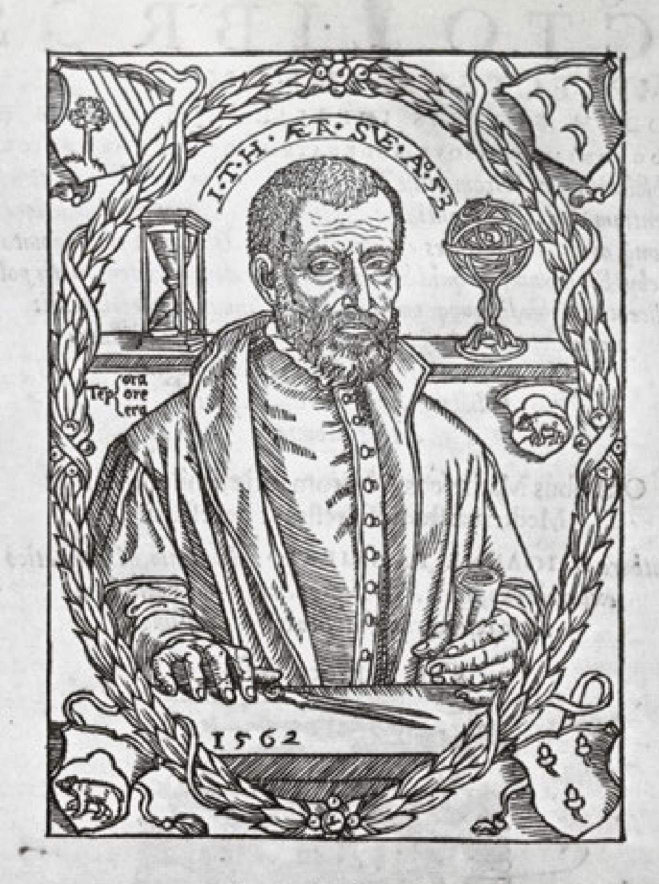
Les foyers traditionnels du savoir perdent peu à peu leur importance. Ainsi, le couvent des Croisiers à Huy, qui est au XVe siècle un centre d'études mathématiques et astronomiques, poursuit ses travaux dans la première moitié du XVIe. La bibliothèque de l'abbaye de Saint-Jacques à Liège s'enrichit d'ouvrages scientifiques. À l'abbaye de Stavelot, le frère Hubert annote des traités de Gemma Frisius et d'Oronce Finé. Dans les Chapitres, les chanoines lettrés ne sont pas rares. Mais la haute culture est de plus en plus l'apanage des Universités. La Wallonie n'en possède pas, puisque les efforts de Robert de Berghes, puis d'Ernest de Bavière pour établir une Université à Liège avorteront devant l'opposition du Chapitre cathédral et de l'Université de Louvain. C'est à Louvain et à Cologne, plus qu'à Paris, que les jeunes gens iront prendre leurs grades. Dispersés sur les chemins de l'Europe, les savants wallons ne reviendront que rarement dans leur patrie. Il faudra attendre la seconde moitié du siècle pour que la cour épiscopale de Liège attire érudits et lettrés et constitue un foyer intellectuel de rang honorable.

Mathématiques et astronomie. Quelques cas illustreront ce propos. Dans le domaine des sciences mathématiques, ARNOLD DE LENS, né à Belœil dans les premières années du XVIe siècle, étudie la théologie à Louvain et fait une carrière de précepteur au service des grands. On le trouve en 1547 et 1549 à Louvain où il inscrit ses élèves Georges et Philippe de Ligne. En 1554, il y chaperonne Guillaume de la Marck. En 1565, il dirige les études de Jean-Paul et Jean-Frédéric d'Hervart à qui il dédie son *In geometrica elementa eisagoge*. Ce petit ouvrage fort élémentaire n'est guère qu'une introduction à Euclide destinée aux étudiants ès-arts. Trente-deux pages sont consacrées à la géométrie plane, cinq à la mesure des solides. Arnold de Lens fut ensuite invité par le tsar Ivan IV dont il devint le médecin et le mathématicien. Il mourut le 24 mai 1571 lors de l'incendie de Moscou allumé par les Tartares. THOMAS LAMBERT ou LAMBRECHTS, dit GEMINI, né à Lixhe, près de Liège, fit une brillante carrière en Angleterre comme illustrateur d'œuvres scientifiques, graveur de cartes et facteur d'instruments mathématiques. Grâce à la protection de Henri VIII, il put créer un atelier où il construisit de superbes astrolabes pour Edouard VI (1552) et pour Elisabeth I (1559). Ces instruments présentent d'étonnantes analogies avec les produits de l'atelier fondé à Louvain vers 1545 par Gemma Frisius et dirigé ensuite par son neveu Gautier Arsenius. Comme l'a supposé Henri Michel, il se peut que Gemini. apparenté à Gemma Frisius, ait contrefait les œuvres de son officine.

La personnalité de JEAN TAISNIER est d'une autre envergure. Musicien, juriste, poète, mathématicien, pédagogue et occultiste, il est un véritable homme de la Renaissance et sa vie vagabonde évoque souvent celle de Cornelius Agrippa. N'avait-il pas choisi pour devise *Quo fata trahunt?* Taisnier naît à Ath le 2 septembre 1508. Il est d'abord musicien et précepteur des pages de Charles-Quint qu'il accompagne en 1535 dans son expédition de Tunis. En 1539

et 1540, il est en Espagne. En 1546 et 1547, il enseigne les mathématiques à Rome où il explique à Paul III les erreurs d'Aristote. Il fait plusieurs séjours d'enseignement en Italie, à Bologne, à Ferrare, à Venise, à Palerme. En 1552, il est chef des musiciens du cardinal Fernando de Mendoza. De 1555 à 1557, il dirige l'école de Lessines où il enseigne le grec, le latin, l'espagnol, le français et la musique. Il finit sa carrière comme maître de chapelle de l'archevêque de Cologne, Jean Gebhard de Mansfeld. C'est dans sa retraite de Cologne qu'il écrit et publie l'essentiel de son œuvre. Tout un volet de celle-ci est consacré aux instruments mathématiques. Son *De usu sphaerae materialis* (Cologne 1559), a pour objet la sphère armillaire, c'est-à-dire une sphère constituée d'anneaux qui donnait une représentation spatiale de l'univers en figurant les grands cercles astronomiques et les orbes des corps célestes. Taisnier affirme que personne depuis Ptolémée n'a vraiment tiré parti de cet instrument, et parmi ses contemporains seul Gemma Frisius trouve grâce à ses yeux. Il décrit une sphère armillaire à douze cercles et donne les canons pour résoudre, non sans succès, 80 problèmes d'astronomie. Son *De annuli sphaerici fabrica et usu*, publié à Anvers en 1560 et précédé par plusieurs opuscules sur le même sujet, traite de l'anneau astronomique. Cet appareil, qui n'est qu'une simplification de la sphère armillaire, consiste en trois cercles concentriques mobiles autour d'un de leurs diamètres (ce qui permet de les emboîter dans le même plan). Deux cercles représentent l'équateur et le méridien du lieu. Le troisième pivote sur l'axe du monde et permet de viser une étoile ou le soleil et de connaître l'angle que cet astre fait avec le méridien. Il donne notamment l'heure en fonction de la hauteur du soleil.

Mais chez Taisnier, l'astronomie est indissolublement liée aux arts divinatoires. C'est ainsi qu'il publie à Cologne en 1559 des *Astrologiae judiciariae ysagogica et totius divinatricis artis encomia* (Introductions à l'astrologie judiciaire et éloges de tout l'art divinatoire). Après une élégante dissertation sur l'utilité des quatre parties de la mathématique (astronomie, géométrie, arithmétique et musique), il donne un manuel classique d'astrologie avec la théorie des aspects, des maisons du ciel, et il utilise dans ses calculs non l'astrolabe mais sa sphère matérielle. Il affirme, en se réclamant d'Hippocrate, que l'astrologie est utile aux médecins. Le volumineux in-folio intitulé *Opus mathematicum* qu'il fait paraître en 1562 relève du même ordre d'idées puisque, malgré son titre, c'est essentiellement un traité de chiromancie. Non seulement, il codifie l'interprétation des lignes de la main en règles minutieu-



PORTRAIT DE JEAN TAISNIER PAR UN GRAVEUR INCONNU. Opus mathematicum, *Cologne, Birkmann, 1562. Verso de la page de titre. Paris, Bibliothèque Nationale (Photo Bibliothèque Nationale).*


COMINES

VUE DE COMINES ET DE SA CONTRÉE EN 1603. *Un des quelque trente albums établis à la demande du duc Charles de Croy (1560-1612) né et mort au château de Beaumont, en Hainaut. La plupart de ces volumes sont l'œuvre d'Adrien de Montigny, peintre hennuyer de la fin du XVIe et du début du XVIIe siècle. Le duc Charles de Croy, lieutenant-gouverneur et grand bailli du comté de Hainaut, fut un personnage des plus lettrés de son temps. Fils de Philippe de Croy, prince de Chimay et seigneur de Comines, il fit établir dès la fin du XVIe siècle, ces grands albums in-folio des villes, villages, châteaux et abbayes des comtés de Hainaut, Namur, Artois, etc. Document géographique, ethnographique et archéologique de tout premier ordre que le Crédit Communal de Belgique va prochainement mettre en valeur. 'Description particulière de tout la Province de Lille, Douay et Orchies', f° 24 b. Prague, Bibliothèque nationale (Photo J.-M. Duvosquel).*

ses, mais il expose au livre VI une liste de cas concrets tirés de son expérience. Il y ajoute un livre traitant de la physionomie, qui permet de prédire la complexion d'un individu et son caractère d'après son aspect extérieur et un livre VIII qui reprend l'essentiel de son traité d'astrologie. Cette confusion épistémologique entre mathématique et divination peut surprendre un lecteur moderne. Elle n'a rien de surprenant au XVI[e] siècle. Le grand Képler lui-même a laissé plusieurs ouvrages d'astrologie. Taisnier promettait du reste un traité sur la concordance de l'astrologie et de la théologie, dans l'esprit de Pierre d'Ailly. De même, il annonce des traités sur les instruments mathématiques, sur la théorie et la pratique de la musique, par lesquels il espérait couvrir la totalité du *quadrivium,* mais ils n'ont sans doute jamais été écrits. En revanche, le petit traité de la nature et des effets de l'aimant, *De natura magnetis et eius effectibus,* (1562), est une intéressante contribution à la théorie des phénomènes électromagnétiques. Il y étudie la pierre d'aimant en suivant de près l'œuvre médiévale de Pierre le Pèlerin. Taisnier propose de construire au moyen d'aimants une petite machine à mouvement perpétuel dont on peut douter qu'elle ait jamais fonctionné. En fait, l'opuscule paraît singulièrement traditionnel une génération avant William Gilbert.


440 ABSOLVTIS. CHYROMAN.

CHYROMANTIAE NICOLAI DE HAN-
non Athensis, experimentum vigesimum-
septimum Tolleti.

In quinto Libro, Titulo & Capite de suffocatione, diversas suffocationum species exposui. Unam Hannon expertus est nobilis hic adolescēs, cùm mense Ianuarij urgente frigore, vesperi cum domino Francisco Bottin, Capellano Cesareae Maiest. domum revertens, in cubiculo ignem carbonū accenderet. Clausis enim fenestris & ianua, confabulantes aliquantulum, cōmixtis poculis, lectum tandem accedunt, igne vivo remanente. In crastinum ad horam meridiei dominus Franciscus stertebat femininus. Alter Nicolaus complexione mollior, sub vesperā extinctus & suffocatus fuit à latere dicti Bottin, qui morienti suppetias ferre nequiuit, sed tāta capitis vertigine correptus est, ut non potuerit membrum aliquod movere. Sequenti die miratus hospes, quid praeter solitum illis contigisset, vicinum me consuluit. Domum accessi clamitans, nullo respondente, ianuam obicē à parte interiori firmatam, irruendam suasi, periculumque esse in mora. Quandoquidem dictus Bottin sub ultimis suspirijs adhuc submissa voce lamentabatur. Consentiente hospite, ma-

gna

JEAN TAISNIER. FIGURE CHIROMANTIQUE D'UN CITOYEN D'ATH. Opus mathematicum. *Paris, Bibliothèque Nationale (Photo Bibliothèque Nationale).*

Médecine. Même dispersion du côté des sciences médicales. Si plusieurs Wallons étudient la médecine, peu se soucient de production scientifique et leurs œuvres sont généralement très tributaires des anciens. Ainsi, Nicolas de Boussut, originaire de Bossut dans le Brabant wallon, est inscrit à la faculté des Arts de Louvain en 1497 et y publie en 1528 trois thèses *(Orationes quodlibeticae)* dédiées au prince-évêque de Liège, Érard de la Marck. Les sujets en sont conventionnels et rebattus. La première thèse démontre que la zone torride est habitable. La seconde explique par une sorte de fureur des cas de lycanthropie chez les Scythes. La troisième expose, dans le cadre galénique des quatre éléments, qualités et humeurs, qu'une plante chaude et sèche, le turbith *(Ipomoea turpethum* R. Br., convolvulacée d'Asie tropicale) attire et purge une humeur froide et humide, le phlegme.

On ne sait où le Montois Josse d'Harchies prit le grade de licencié en médecine. Il voyagea en Angleterre, en Écosse, en France, exerça quelque temps à Mons, puis vint se fixer à Liège où il dédia en 1567 aux magistrats de la cité son *De causis contemptae medicinae* (Sur les causes du mépris de la médecine). Il y brosse, non sans aigreur, un tableau pessimiste de la médecine de son temps. Selon lui, les médecins causent le discrédit de leur art par leur prédilection pour l'astrologie et pour l'examen des urines. D'Harchies admet que l'inspection des urines révèle l'existence d'une fièvre ou d'une inflammation, mais conteste qu'on puisse ainsi déterminer la cause, l'organe atteint et la cure. Il dénonce la publication d'almanachs par les médecins. Il ne dut

pas rester longtemps à Liège car on le trouve ensuite à Strasbourg où il compose son *Enchiridion medicum simplicium pharmacorum*, publié à Bâle en 1573. Il s'agit d'un dictionnaire de plantes et de médicaments simples. Pour chaque plante, il donne en vers les propriétés puis, en prose, les noms de la plante et sa description en se référant à la fois aux botanistes anciens et contemporains. Il consacra la fin de sa vie à essayer de réconcilier les catholiques et les calvinistes sur le mystère de l'Eucharistie dans plusieurs petits ouvrages (1573, 1576) qui mécontentèrent les uns et les autres. Théodore de Bèze le réfuta et Sweertius le renvoya à son domaine propre 'l'étude de l'urine et des excréments'.

Les frères Fusch, médecins et botanistes. L'état de la science à Liège dément toutefois le tableau sombre qu'en fait Josse d'Harchies. Il est vrai que le Pays de Liège était depuis longtemps et pour longtemps encore, la terre d'élection des almanachs et des 'prognostications pour le méridien de la cité de Liège', genre mineur où s'illustraient les Laet de Looz, Gilles Boileau de Bouillon et Thomas Montis. Mais la ville épiscopale comptait au moins deux médecins de qualité, les frères Fusch.

Gilbert Fusch et non Fuchs, comme on l'écrit souvent par une confusion avec le célèbre botaniste suisse Léonard Fuchs, ou Gilbert Lymborch d'après son lieu de naissance ou bien encore Philarète suivant le pseudonyme grec qu'il avait choisi, naquit probablement en 1504 à Limbourg (actuellement dans la province de Liège). Il s'établit comme médecin à Liège avant 1528. En effet, Chapeaville rapporte qu'à cette date, il se dévoua dans une épidémie de suette miliaire. Pour le récompenser, Érard de la Marck le prit comme médecin, et il resta premier médecin de ses successeurs jusqu'à sa mort en 1567. Georges d'Autriche lui conféra un canonicat de Saint-Paul auquel il renonça pour devenir chanoine de Saint-Lambert. Gilbert mérite bien le titre de *doctissimus et modestissimus* que lui donna l'un de ses patients, l'astronome Jean Stadius. En



GILBERTVS PHILARETVS, LEMBVRGIVS, MEDICVS.

Princeps aquarum, quas salubribus venis
Produxit, aut producet alma Natura,
Spadana lympha, alumna Eburonum terræ,
Vires adepta in virus omne morborum;
Hic nobilem te fecit, et tenebroso
Obliuionis vindicauit à regno.

PORTRAIT DE GILBERT FUSCH OU PHILARETUS EN 1560. *Non signé. Avec épigramme de Juste Lipse. Spa, collection particulière (Photo Francis Niffle, Liège).*

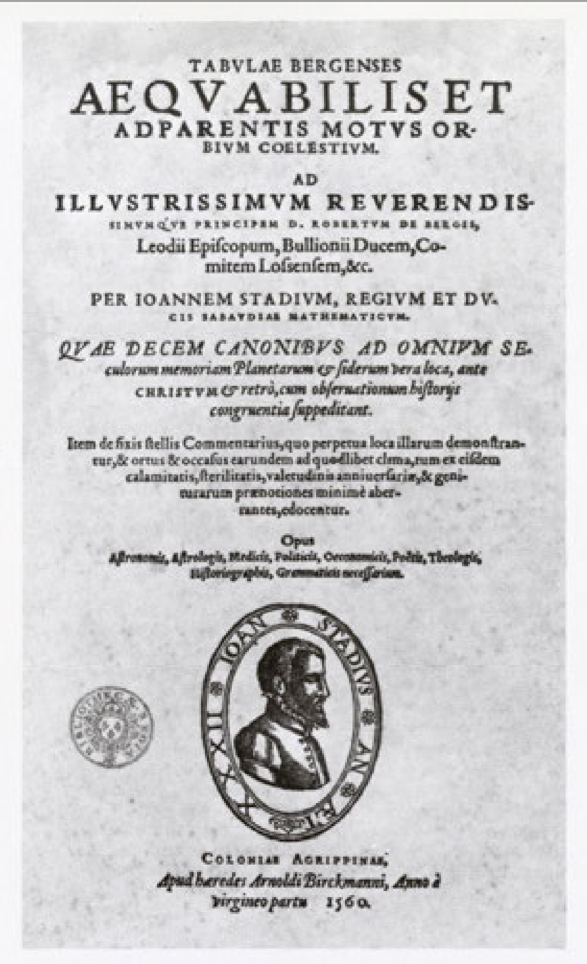
effet, bien que l'Université de Louvain lui eût proposé la chaire de médecine devenue vacante par la mort de Jérôme Brachelius et que le duc Philibert de Savoie l'eût invité à sa cour, il refusa de quitter Liège où il écrivit ses grands ouvrages.

Sa *Conciliatio Avicennae cum Hippocrate et Galeno* de 1541 témoigne d'une volonté d'atténuer les contradictions que plus d'un savant de la Renaissance relevait entre la médecine antique et ses commentateurs arabes. Son *Polybius* (1543) est une traduction commentée du traité pseudo-hippocratique *Du régime salutaire*. C'est dans l'esprit d'Hippocrate et de Galien qu'est aussi rédigée sa *Gerocomice* de 1545. Ce curieux opuscule de gériatrie traite de la vieillesse dans le cadre de la théorie antique des quatre éléments. La nature des vieillards est froide et sèche et correspond surtout à l'élément terre. Pour rétablir en eux

l'équilibre des quatre éléments, Fusch leur recommande de boire du vin, dont la constitution est chaude, mais leur déconseille la bière. Il ajoute des conseils diététiques, préconise une nourriture légère, l'exercice physique, les frictions, les bains de plantes, l'absence de soucis et conseille aux vieillards de ne pas trop dormir.
Enfin, Gilbert Fusch est le premier auteur qui ait parlé des fontaines de Spa. Son ouvrage *Des fontaines acides de la forest d'Ardenne* qu'il publie en latin et en français en 1559 et qui sera traduit en espagnol et en italien, expose à l'usage des premiers curistes de Spa la nature des eaux, la façon de les prendre, leurs diverses vertus purgatives et diurétiques et il leur attribue même la guérison de la lèpre et de la vérole. Il y dresse l'inventaire des autres fontaines médicinales de l'Ardenne.

Son frère, Remacle Fusch, fit ses études à Liège chez les Frères de la Vie Commune, voyagea en Allemagne et en Italie, suivit vraisemblablement les cours du célèbre botaniste Othon Brunfels à Strasbourg, puis revint à Liège. Gilbert lui abandonna sa prébende de Saint-Paul qu'il occupa jusqu'à sa mort le 21 décembre 1587. Dans la collection d'opuscules que Remacle publie de 1541 à 1546, le premier est un catalogue biographique de médecins *Illustrium medicorum vitae* (Paris 1541) d'après une idée de son maître Brunfels. Il y donne les notices de 175 médecins depuis Hippocrate jusqu'à ses contemporains en exposant brièvement leur vie et leurs doctrines. Son traité de la maladie d'Espagne (*Morbi hispanici*, Paris 1541) est consacré au mal que l'on appelait aussi 'mal français' ou 'mal de Naples', c'est-à-dire la syphilis, et qui fait des ravages dès le début du XVI[e] siècle. Il y définit la syphilis comme une maladie cutanée contagieuse, allant jusqu'à ronger les os. Dans les cas les plus graves, il conseille de cautériser, de scier, d'exciser les os cariés, mais il recourt de préférence à des décoctions de bois de gayac. Le reste de son œuvre est axé sur la matière médicale, particulièrement sur les végétaux utilisés en pharmacie. La découverte du Nouveau Monde avait introduit dans la pharmacopée occidentale des végétaux nouveaux. D'autre part, nombre de plantes décrites par les anciens pharmacologues n'étaient plus que des noms transmis par des générations d'herbiers et leur nomenclature était rendue inextricable par l'apport des diverses traditions grecque, latine, arabe et vernaculaire. L'intérêt du praticien pour l'identification des simples rejoint ainsi la curiosité humaniste pour la lexicographie antique. Dans ses *Plantarum omnium nomenclaturae* (Paris 1541), Fusch s'efforce de mettre de l'ordre dans la terminologie grecque, latine, française, espagnole et allemande des plantes médicinales. Son dictionnaire polyglotte comprend environ 350 plantes les plus usitées. On notera qu'il ajoute souvent des synonymes en wallon liégeois, ce qui confère à l'opuscule un certain intérêt linguistique.
Dans la même ligne, le *De plantis antehac ignotis* (Venise 1542) décrit des plantes inconnues des anciens, Dioscoride et Pline, soit qu'il s'agisse de végétaux entièrement nouveaux, soit que les mêmes noms ne recouvrent plus les mêmes plantes, soit encore qu'il s'en soit trouvé des variétés supplémentaires. Bien que Conrad Gesner lui ait reproché des erreurs de nomenclature, l'œuvre de Remacle Fusch se situe ainsi dans le prolongement des grandes synonymies médiévales comme celle de Simon de Gênes et précède de peu l'essor de la botanique scientifique avec Dodoens, de Lobel et de L'Escluse. Charles Morren lui a dédié un genre nouveau d'Iridacées sous le nom de *Remaclea*. La contribution de Fusch à la pharmacie comprend aussi un petit ouvrage sur les eaux et les électuaires distillés à partir de plantes (*Historia omnium aquarum*, Paris 1542) et des tables qui classent les médicaments par types et par effets (*Pharmacorum omnium tabulae*, Paris 1546). Ces tables très commodes eurent plusieurs éditions.

Un collègue de Fusch, Charles Langius, chanoine de Saint-Lambert de Liège, surtout connu comme philologue, illustre l'intérêt humaniste pour la botanique. Son ami Juste


TABVLAE BERGENSES
AEQVABILIS ET
ADPARENTIS MOTVS ORBIVM COELESTIVM.
AD
ILLVSTRISSIMVM REVERENDISSIMVMQVE PRINCIPEM D. ROBERTVM DE BERGIS,
Leodii Episcopum, Bullionii Ducem, Comitem Losensem, &c.
PER IOANNEM STADIVM, REGIVM ET DVCIS SABAVDIAE MATHEMATICVM.
QVAE DECEM CANONIBVS AD OMNIVM SEculorum memoriam Planetarum & siderum vera loca, ante CHRISTVM *& retrò, cum obseruationum historijs congruentia suppeditant.*
Item de fixis stellis Commentarius, quo perpetua loca illarum demonstrantur, & ortus & occasus earundem ad quodlibet clima, cum et eisdem calamitatis, sterilitatis, valetudinis anniuersariae, & geniturarum praenotiones minimè aberrantes, edocentur.
Opus
Astronomis, Astrologis, Medicis, Politicis, Oeconomicis, Poëtis, Theologis, Historiographis, Grammaticis necessarium.
COLONIAE AGRIPPINAE,
Apud haeredes Arnoldi Birckmanni, Anno à virgineo partu 1560.

JEAN STADIUS, *TABULAE BERGENSES, Cologne, Birkmann, 1560. Page de titre, avec portrait de l'auteur. Paris, Bibliothèque Nationale (Photo Bibliothèque Nationale).*

Lipse, qui séjourna chez lui en 1570, vante le beau jardin où il cultivait des plantes exotiques et médicinales. Juste Lipse s'entremit auprès de Charles de L'Escluse, qui dirigeait alors les jardins impériaux de Vienne, pour lui obtenir certaines espèces de tulipes et de jacinthes. L'envoi arriva trop tard. Langius mourut le 29 juillet 1573, laissant des commentaires manuscrits sur les botanistes anciens Théophraste, Dioscoride et Pline.

Jean Stadius, astronome de Robert de Berghes. Dans la seconde moitié du XVI[e] siècle, l'étude des sciences exactes se développe à Liège lorsque Robert de Berghes fait venir de Bruxelles l'astronome JEAN STADIUS. Né à Loenhout, près d'Anvers, en 1527, Stadius avait étudié l'astronomie à Louvain sous la direction de Gemma Frisius et s'était signalé au monde savant en 1556 par des *Éphémérides* pour le méridien d'Anvers, précédées d'une flatteuse préface de son maître. Cet ouvrage, qui calculait l'état du ciel pour les années 1554-1570, connut un grand succès et fut prolongé à trois reprises jusqu'en 1606. En janvier 1560, Stadius signa, du Palais de Liège, la dédicace au prince de ses *Tabulae Bergenses,* dont le titre évoque à la fois le nom de son protecteur et le lointain modèle des *Tables Alphonsines.* Une histoire assez détaillée de l'astronomie y précède les tables des mouvements des planètes, des levers et des couchers des étoiles. Bien que Stadius raille les pronostications annuelles à l'usage des gens simples, il s'avoue lui-même astrologue et tire de ses *Tabulae* des règles pour des prédictions météorologiques (sécheresse, calamités, etc.). En réalité, on ne peut dire que Stadius soit un grand astronome. Tout jeune, Tycho Brahé décela des erreurs dans ses *Éphémérides* et Giovanni Magini y trouva bien des choses à redire. Ses *Tabulae* ne reposent pas sur des observations nouvelles, mais dérivent des *Tabulae Prutenicae* (1551) d'Érasme Reinhold dont il essaie d'alléger les calculs. Le principal mérite de Stadius est de soutenir, en plusieurs endroits de son œuvre, les idées héliocentriques de Copernic, ce qui ne laisse pas de surprendre, au sein d'une cour épiscopale. Après la mort du Prince-Évêque, Stadius reprit une vie errante qui le conduisit à Louvain, à Bruges, à Paris où il obtint en 1576 la chaire de mathématiques de Ramus qu'il occupa conjointement avec Maurice Bressieu jusqu'à sa mort en 1579.

LE RÈGNE D'ERNEST DE BAVIÈRE

Ainsi, l'épanouissement intellectuel qui marque le règne d'Ernest de Bavière est préparé par ses prédécesseurs. Il s'enracine dans le milieu liégeois, sur lequel on trouve un beau témoignage dans les *Poliorcétiques* que Juste Lipse dédie au Prince en 1596. Ces dialogues sur l'art militaire des anciens sont censés se dérouler dans une propriété d'Ernest en Outre-Meuse et mettent en scène des érudits liégeois, Jean Furius, Jacques Carondelet, Pierre Oranus, Dominique Lampson et Charles de Billehé. Mais la personnalité du Prince-

Évêque joue un rôle déterminant. Par sa profonde culture scientifique et artistique, sa soif de connaissances de tous ordres, Ernest de Bavière est étonnamment proche de son cousin Rodolphe II, 'l'empereur saturnien'. Au Hradschin de Prague, Rodolphe entasse les trésors de la nature, de l'art et de la science, s'entoure d'astronomes, de médecins, d'alchimistes. Ernest fait de sa cour de Liège un modèle réduit de celle de Prague. Comme son illustre cousin, il collectionne avec passion les instruments scientifiques. Au Palais d'abord, puis en son château d'Outre-Meuse, il possède le cabinet de physique et de mathématique de Gérard Drunaeus, chanoine prémontré de Tongerlo mort en 1601, qui avait laissé en manuscrit des tables de sinus, d'ascensions droites et obliques, des tables de parallaxes, de levers et de couchers, des traités du quadrant et de l'astrolabe. Adrien Romain dit avoir vu en 1604, au Palais de Liège, la sphère et l'astrolabe de Gemma Frisius, c'est-à-dire, sans doute, deux produits choisis du célèbre atelier d'Arsenius. En 1619, le voyageur français Pierre Bergeron y admira dans une galerie 'deux globes de prodigieuse grosseur, faicts à la main, puis des sphères et quantité de cartes géographiques, qui estoient à ce prélat'. Enfin, chose rarissime en ces temps, Ernest possédait une lunette astronomique. Lors d'un séjour à Prague en septembre 1610, il prêta sa lunette à Képler, qui n'en possédait pas, et c'est grâce à lui que l'infortuné astronome put vérifier les observations de Galilée et composer sa *Narratio* sur les satellites de Jupiter.

Le Prince ne se bornait pas à collectionner les appareils. Quand le savant gantois Liévin Hulsius lui dédie en 1605 la traduction latine de son ouvrage sur les instruments mathématiques, c'est à un mathématicien qu'il s'adresse. Adrien Romain, qui lui dédie en 1609 son traité des triangles sphériques, rapporte que le Prince fit lui-même construire d'après ses plans plusieurs machines et qu'il avait mis au point un système de coordination des poids et mesures. Enfin, le poète de cour Jean Polit évoque un entretien où Ernest disputa de la quadrature du cercle. Ce problème fameux, auquel Francon de Liège s'était heurté cinq siècles auparavant, était plus qu'un thème pour mathématiciens de salon. Joseph-Juste Scaliger prétendit le résoudre en 1592 dans sa *Nova cyclometria* et s'attira de violentes ripostes, notamment de Viète. Les recherches mathématiques du Prince étaient assez connues pour que le savant jésuite Christophe Clavius, enseignant à Rome, s'enquière de leur avancement dans une lettre restée inédite jusqu'à ce jour.

Les sciences exactes. Plus d'un homme de science bénéficia de la générosité éclairée du Prince. En 1597, au moment où l'illustre Tycho Brahé, quittant son observatoire d'Uraniborg, était l'hôte du comte de Rantzau, Ernest usa de son crédit, qui était grand, auprès de Rodolphe, pour le faire inviter à la cour de Prague. Dans une lettre à Rantzau, le Prince-Évêque spécifie que si l'Empereur n'est pas assez généreux envers l'astronome danois, lui-même y pourvoira avec le plus grand empressement. Songea-t-il à faire venir Tycho à Liège? On ne peut le dire. Quoi qu'il en soit, il entretint à sa cour l'astronome Gérard Stempel, de Gouda, et le graveur et facteur d'instruments Adriaan Zeelst de Louvain. Tous deux publièrent chez Ouwerx en 1602 un superbe ouvrage composé dans le Palais de Liège, *Utriusque astrolabii tam particularis quam universalis fabrica et usus.* Dans cet ouvrage, ils s'efforcent de perfectionner l'astrolabe 'particulier' de Johann Stoefler (1512) et l'instrument 'universel' mis au point par Gemma Frisius et décrit par son fils Cornelius Gemma dans le *De astrolabo catholico* de 1556. La différence des deux instruments réside dans le fait que l'astrolabe ordinaire nécessitait un tracé spécial pour chaque latitude tandis que Gemma Frisius, grâce à une projection stéréographique particulière, avait élaboré un instrument convenant à toutes les latitudes. Stempel les simplifie tous deux et montre qu'on peut résoudre tous les problèmes astronomiques de Stoefler et de Gemma Frisius en ne se servant que d'un seul tympan. Le livre est illustré d'admirables gra-

vures de Zeelst, notamment d'un modèle réduit d'astrolabe en papier découpé. La fabrication d'instruments géographiques et mathématiques était ainsi à l'honneur.

Le Liégeois LAMBERT DAMERY grave l'astrolabe équinoxial du jésuite bruxellois Odon van Maelcote, dont un exemplaire est conservé à l'Observatoire royal de Bruxelles et un autre à Liège dans la collection Max Elskamp au Musée de la Vie Wallonne. Son fils Léonard, installé à Bruxelles, en donne la description dans l'*Astrolabium aequinoctiale* de 1607 et construit des instruments dans un style proche de l'atelier anversois de Michel Coignet.

Ce courant de recherche n'est sans doute pas étranger à la vocation mathématique de GILLE GUILLON, curé de Sainte-Marguerite à Liège. Il débute en 1604 par un manuel d'arithmétique pratique, l'*Institution de l'arithmétique avec les gettons et la croye,* puis part à Rome de 1607 à 1610 pour se perfectionner auprès de Christophe Clavius. Rentré dans sa patrie, il publie en 1612 une traduction française de l'*Algèbre* de son maître avec une riche introduction qui le révèle très averti des derniers développements de cette science.

La médecine. Les sciences médicales connaissent un niveau comparable, Ernest ayant su attacher à sa personne trois médecins de mérite, PHILIPPE GHERINX, THOMAS DE RYE, HENRI DE HEER. Les deux premiers, formés à Louvain, contribuèrent par leurs écrits à la connaissance des eaux de Spa. HENRI DE HEER, né à Tongres en 1570, voyagea en Allemagne, en France, en Italie où il pratiqua. Installé quelque temps à Maastricht, il vint se fixer à Liège où il devint médecin d'Ernest, puis de Ferdinand de Bavière et médecin des échevins de la cité. En 1608, il assuma la charge de médecin ordinaire de l'hôpital de Bavière, institution remarquable que le Prince-Évêque venait de créer.

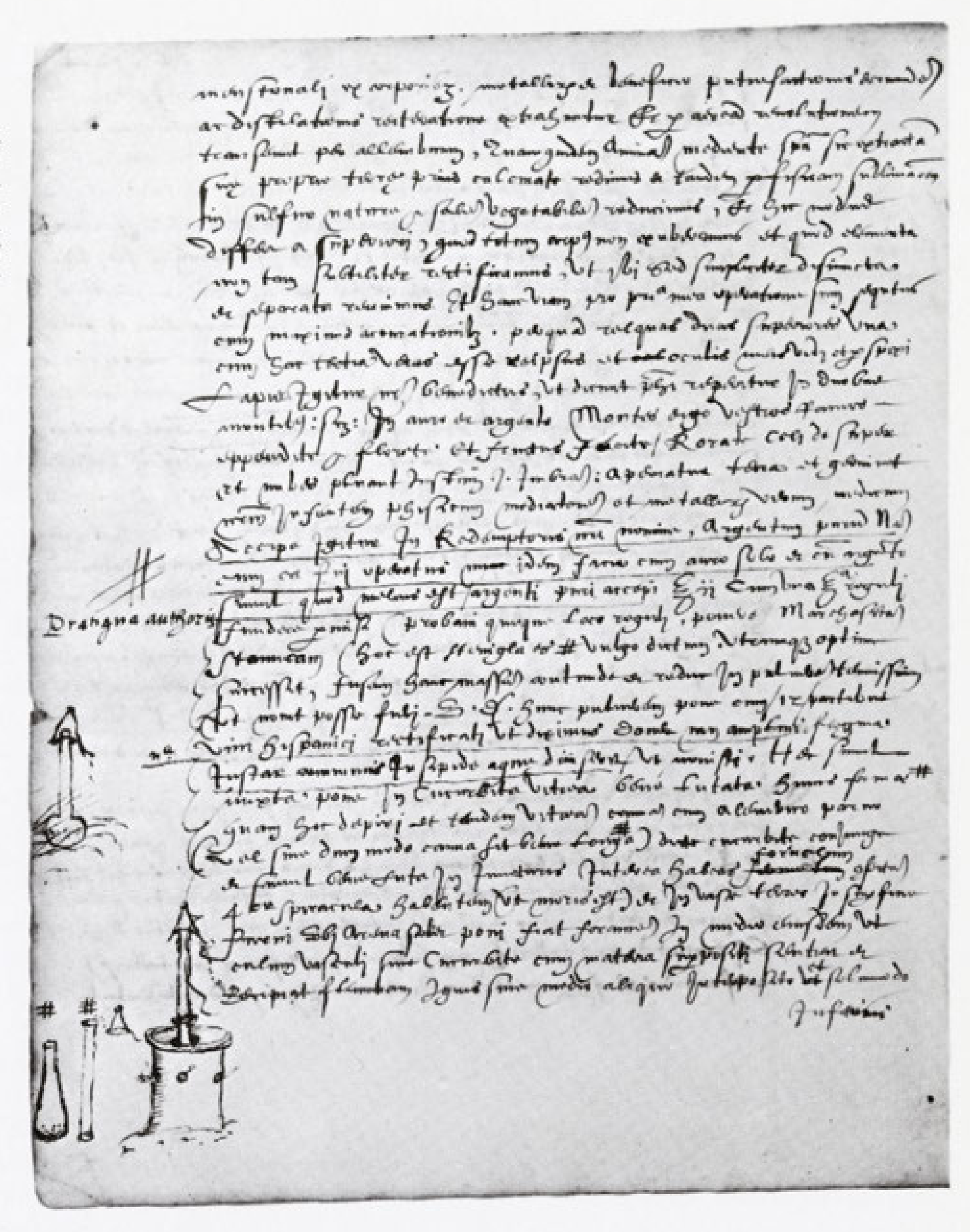
On sait, en effet, que le 16 septembre 1603, Ernest de Bavière avait donné sa résidence d'Outre-Meuse pour la transformer en hôpital de malades pauvres. L'administration en fut confiée à une Société de Miséricorde sous la surveillance du Prince-Évêque et de ses successeurs. Des Sœurs hospitalières de l'Ordre de Saint-Augustin furent chargées des soins. D'après le règlement de 1605, on admettait dans cette 'Maison de Miséricorde' les pauvres à l'exception des incurables, des contagieux, des malades atteints d'une affection infâme, des infirmes et des vieillards, des enfants et des femmes enceintes qui devaient être soignées dans d'autres hospices.

De Heer y exerça de 1608 à 1616. Il mourut en 1636. Ses écrits sont avant tout le reflet de son expérience. La *Spadacrene,* qu'il publie en 1614 et qui sera traduite en 1630 en français sous le titre *Les Fontaines de Spa*, résume 25 ans de pratique dans la ville d'eaux où il soignait les estivants. Ses *Observationes medicae* exposent des cas étudiés tout au long de sa carrière médicale. Il y détaille les symptômes et les remèdes administrés mais décrit aussi le patient (âge, sexe, nationalité, profession). De Heer est avant tout un praticien fondant son diagnostic sur une observation minutieuse et globale du malade. En cela, il domine la plupart de ses collègues.

La chimie. Le Prince et ses contemporains ne pouvaient rester à l'écart des profondes transformations d'une autre science, la chimie. Paracelse, renversant la structure de la matière héritée d'Aristote et de Galien, avait mis à l'honneur l'analyse chimique comme un moyen privilégié d'appréhender la nature, de renouveler la médecine et la pharmacie. Par ses richesses minérales, le Pays de Liège se prêtait à ce genre d'investigations. De Heer qualifie Ernest de 'coryphée des chimistes de notre siècle'. Selon Chapeaville, il aurait découvert dans la forêt d'Ardenne des mines de soufre, d'alun et de vitriol (sulfates de fer et de cuivre), ce qui témoigne de connaissances peu communes en géologie et en minéralogie.

Mais c'étaient surtout les eaux minérales qui excitaient la sagacité des chimistes. En effet, si la balnéothérapie remonte à l'Antiquité, l'analyse chimique des eaux minérales est une création du XVIe siècle. Les méthodes étaient frustes. On ne connaissait ni les réactifs chimi-

MANUSCRIT LIÉGEOIS D'ALCHIMIE DÉDIÉ AU PRINCE-ÉVÊQUE ERNEST DE BAVIÈRE, *1592. Paris, Bibliothèque Nationale, Manuscrit latin 14013 (Photo Bibliothèque Nationale).*



ques, ni les indicateurs colorés qui furent introduits par Robert Boyle. On se bornait à distiller et à examiner le dépôt par la vue, l'odorat et le goût, ou encore on laissait cristalliser et on identifiait par leurs formes cristallines les minéraux en solution. Les Paracelsiens développèrent ces procédés dans le cadre de leurs réflexions sur le sel, troisième élément constituant de la matière avec le soufre et le mercure. Ainsi, Leonhard Thurneysser zum Thurn, un des plus brillants épigones de Paracelse, vint analyser les sources du Geer près de Waremme et crut y découvrir du borax.

Les fontaines de Tongres et de Spa étaient les plus célèbres. Pline avait décrit dans la *Civitas Tungrorum* une fontaine ferrugineuse que Tongrois et Spadois se disputaient. Quoi qu'il en soit, toutes deux firent l'objet de nombreuses études où l'on peut mesurer les progrès de la chimie analytique. Le savant italien Andreas Baccius rapporte dans son *De thermis* de 1571 qu'un pharmacien de Tongres, Herman Stas, distilla les eaux de la fontaine de Saint-

Gilles et y décela du fer, du sel et de l'alun. Ernest lui-même, qui avait analysé les eaux d'Ems, étudia celles de Tongres avec son médecin Philippe Gherinx. Selon son historiographe Dominique Lampson, il eut même l'intention d'y élever trois statues, une de Pline, une de Gherinx et une de lui-même.
Les eaux de Spa furent analysées dès 1559 par Gilbert Fusch. Reconnaissant avec Georg Agricola que les eaux tirent leur vertu des sols dans lesquels elles passent, Fusch considérait les eaux de Spa comme acides, ferrugineuses et sulfurées. À la distillation, il observait un dépôt de rubrique, oxyde rouge de fer. Mais il rapporte que des alchimistes s'étaient aussi occupés des eaux et y avaient trouvé du *chalcanthum* c'est-à-dire du vitriol. Pour trancher, il se fondait davantage sur le témoignage des sens que sur celui de la chimie et il estimait qu'une eau vitriolique serait trop âcre et trop corrosive.

La perspective se modifie en 1577 lorsque Philippe Gherinx distille à son tour l'eau du Pouhon et de la Sauvenière en compagnie du Paracelsien français Philippe Besançon. Par des méthodes sophistiquées, fondées sur l'affinité chimique, ou plutôt la sympathie des minéraux, ces deux savants identifient dans l'eau de la Sauvenière le fer, le cuivre et l'or potable, le soufre, le vitriol, le nitre, la rubrique et l'ocre; dans l'eau du Pouhon, le fer, le cuivre, le plomb, le vitriol, le soufre, l'alun, le nitre, la litharge, la céruse et la rubrique. Les deux fontaines contiennent en outre des esprits et des exhalaisons minérales. Bien que Gherinx et Besançon ne soient pas tout à fait d'accord sur l'or potable, dont Gherinx conteste la présence dans le sol d'Ardenne, tous deux affirment avec force l'existence de vitriol. Dans la deuxième édition de l'ouvrage de Gherinx, en 1599, Thomas de Rye s'efforce de trouver des éléments supplémentaires et observe notamment que si on rajoute le résidu de distillation à de l'eau distillée, on n'obtient pas l'eau de Spa, il manque toujours l'élément qui cause les bulles, c'est-à-dire l'exhalaison spiritueuse.

De Heer y revient dans sa *Spadacrene* de 1614 et confirme les conclusions de son cousin Gherinx et de son beau-père de Rye par l'analyse de Geronstère et de Tonnelet. Ses idées du reste le mirent en conflit avec Jean-Baptiste Van Helmont, qui dans ses *Paradoxa de aquis Spadanis* (1624) et son *Supplementum de Spadanis fontibus* considérait les eaux de Spa comme de l'eau de fontaine contenant du vitriol et du *gas sylvestre,* notre acide carbonique. Van Helmont en profitait pour restreindre la liste des affections guéries par les eaux. De Heer, qui n'avait aucune patience avec les iatrochimistes, et qui voyait là une attaque personnelle, répliqua la même année par un *Deplementum supplementi de Spadanis fontibus,* pamphlet brutal où il ne recule pas devant l'injure grossière, puisqu'il appelle Van Helmont *os inferni* 'bouche d'enfer' par une traduction littérale de son nom.

L'alchimie. Dans la perspective paracelsienne, chimie et alchimie ne font qu'un. Rien d'étonnant donc qu'une tradition constante chez les chroniqueurs liégeois attribue au Prince la recherche du Grand Œuvre, ce que Ferdinand Henaux explique, non sans malignité, par le désir de renflouer les caisses de l'État. Cette tradition se trouve à présent confirmée par un document curieux que nous avons découvert dans le manuscrit latin 14013 de la Bibliothèque nationale de Paris. Il s'agit d'une longue lettre à Ernest de Bavière sur la pierre philosophale, datée de 1592. L'auteur, qui s'abrite derrière les initiales N.G., se dit proche familier du Prince. Il possède une profonde connaissance des grands classiques de l'alchimie, Arnaud de Villeneuve, Nicolas Flamel et George Ripley et il développe un procédé très original, à base d'une matière organique, le tartre végétal. Il rapporte surtout les recherches menées à la cour de Liège par d'autres adeptes, tels que Klotz et Hardencourt. Ce texte important, encore inédit, ouvre bien des perspectives car il n'est sans doute pas isolé. L'érudit français Pierre Borel cite un autre alchimiste liégeois, PIERRE MASSIN, qui vivait à la même époque et dont

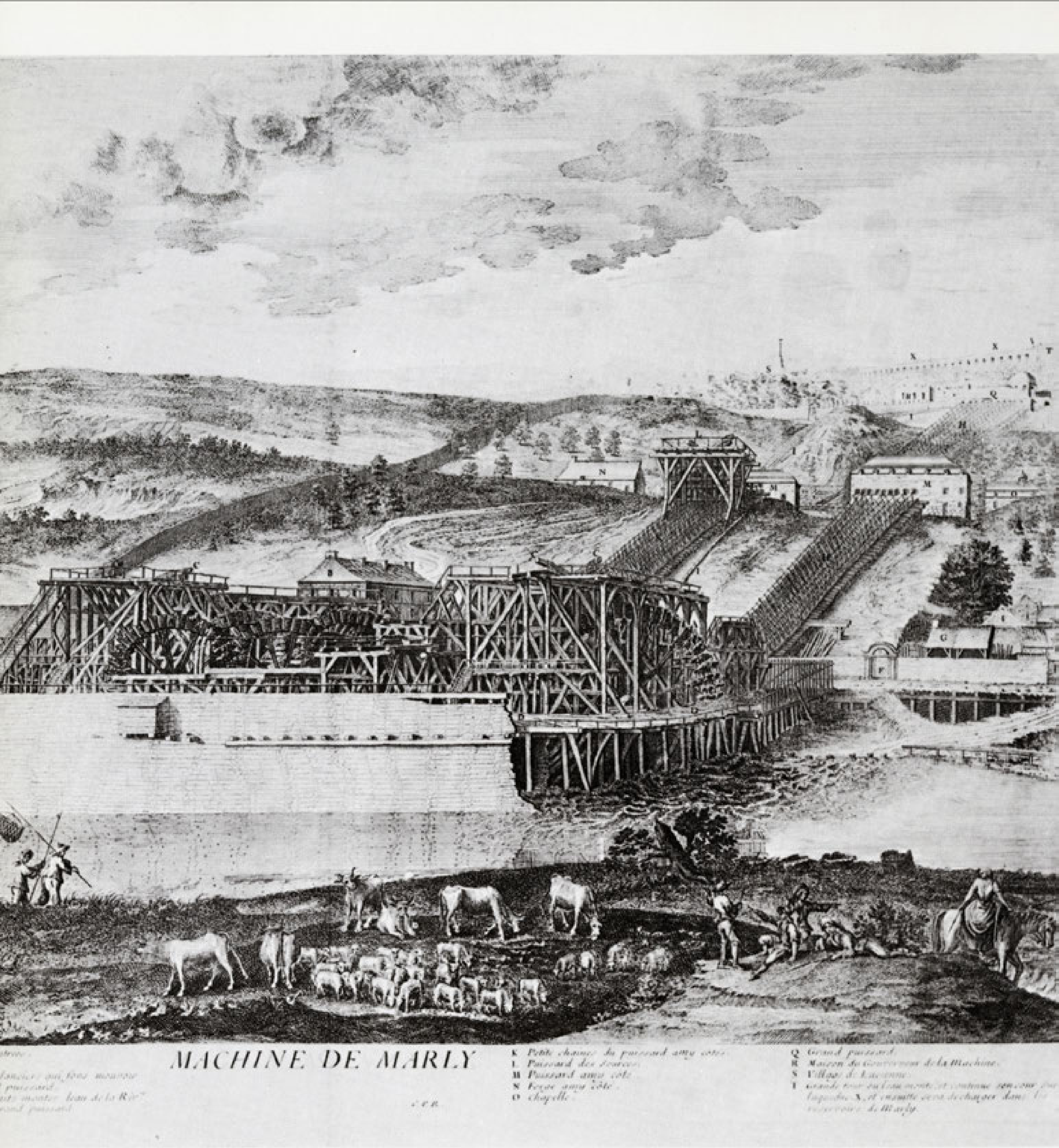
les écrits semblent perdus.

Par la diversité de ses préoccupations scientifiques, la cour épiscopale de Liège reflète bien la dernière phase de la Renaissance. Ernest de Bavière mourut le 17 février 1612, quelques semaines après l'Empereur à qui il ressemblait tant. Une tradition transmise par Devaulx, rapporte qu'il refusa tout médicament chimique. Racontar de galéniste ou aveu d'un échec? Sa mort est la fin d'une époque où mathématique et arithmologie, astronomie et astrologie, chimie et alchimie se fondent dans le creuset d'où sortira la science moderne.

Robert HALLEUX
et Carmélia OPSOMER

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

L'essentiel de la documentation consiste dans les œuvres elles-mêmes. Nous préparons une édition du BN lat. 14013. On trouvera des informations générales dans les notices de la *Biographie nationale* et dans les études suivantes: C. BROECKX, *Essai sur l'histoire de la médecine belge avant le XIXe siècle*, Gand 1837; U. CAPITAINE, *Études biographiques sur les médecins liégeois depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1850*, *B.I.A.L.*, 3 (1857), pp. 71-103, 226-267, 427-496; E. MORREN, *Remacle Fusch, sa vie et ses œuvres*, *B.A.R.B.*, 2e sér., 16 (1864), n° 12; A. QUETELET, *Histoire des sciences mathématiques et physiques chez les Belges*, Bruxelles, 1864; C. LE PAIGE, *Notes pour servir à l'histoire des mathématiques dans l'ancien Pays de Liège*, *B.I.A.L.*, 21 (1890), pp. 457-565; E. POLAIN, *La vie à Liège sous Ernest de Bavière*, Tongres, 1938; L. GODEAUX, *Esquisse d'une histoire des sciences mathématiques en Belgique*, Bruxelles, 1943; H. MICHEL, *Traité de l'astrolabe*, Paris, 1947; J. STIENNON, *Une dynastie de médecins du Pays de Liège aux XVe et XVIe siècles: les Gherinx*, *Revue Médicale de Liège*, t. 11 (1956), pp. 295-306.



VUE DE LA MACHINE DE MARLY (détail). *Eau-forte. C'est un modeste charpentier liégeois, Rennequin Sualem, qui a exécuté effectivement, de 1681 à 1688, avec la collaboration du baron Arnold de Ville, le monumental système hydraulique qui amenait les eaux de la Seine dans les jardins de Versailles, du Trianon, de Saint-Germain et de Marly. Louis XIV en fut émerveillé et lui décerna le titre de 'Premier Ingénieur du Roi'. Liège, Cabinet des Estampes, legs Ulysse Capitaine (Photo Cabinet des Estampes).*

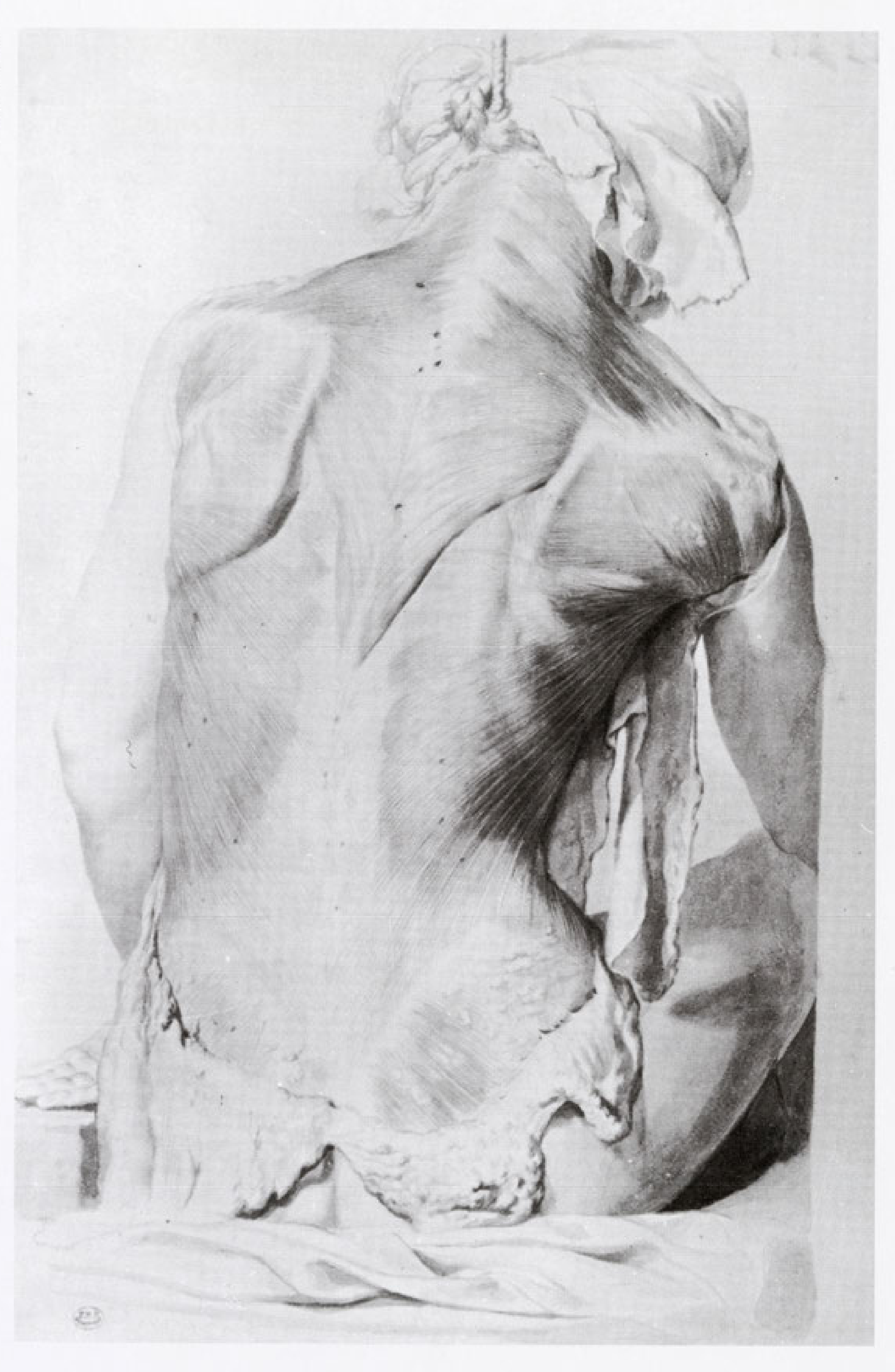
L'apport scientifique de la Wallonie aux XVIIe et XVIIIe siècles

Jusqu'au XIXe siècle, le milieu scientifique que développe l'enseignement supérieur fit défaut à la Wallonie. Jusqu'alors, ce fut uniquement la qualité exceptionnelle de leur personnalité et l'opportunité de trouver ailleurs une formation qui conditionnèrent pour les Wallons la possibilité de participer à l'activité internationale assurant le progrès scientifique. Ces personnalités exceptionnelles ne furent pas uniquement celles de savants, et nous devons noter comme un phénomène digne d'attention que, dans le cours de la période du XVIe au XVIIIe siècle, plusieurs illustrateurs scientifiques wallons ont acquis une notoriété universelle. Déjà au XVIe siècle, THÉODORE DE BRY s'était rendu célèbre par l'illustration des *Voyages*. PIERRE-JOSEPH REDOUTÉ (1759-1840), auteur de monuments célèbres de l'illustration botanique, reste le maître de ce domaine. Le Pays de Liège a donné à l'iconographie anatomique, au cours de la période qui nous occupe, deux illustrateurs de grande notoriété: THOMAS LAMBERT (Geminus) et GÉRARD LAIRESSE (1614-1711). On a longtemps cru que Lambert (Geminus) était Lillois, mais il est bien établi aujourd'hui qu'il est né à Lixhe près de Liège. Ayant émigré en Angleterre, il réalisa une interprétation en gravure sur cuivre des bois illustrant la *Fabrica* d'André Vésale et il utilisa ces cuivres pour illustrer une réimpression de l'*Epitome* de Vésale, publiée à Londres en 1545 sous le titre de *Compendiosa totius anatomiae delineatio*, dont il publia une édition anglaise en 1553 (nouvelle édition en 1559). Quant à Lairesse, né à Liège, c'est en Hollande qu'il parcourut une carrière de peintre qui fit de lui le rival heureux, à l'époque, de Rembrandt. Lairesse, prodigue et souvent désargenté, dessina pour l'*Anatomia corporis humani* de Govert Bidloo (Amsterdam, 1865, in-f°) une illustration admirable, travail de neuf années, qui valut à Bidloo la chaire d'Anatomie de Leyde. Quand, en 1701, Bidloo quitta la Hollande pour devenir, à Londres, le médecin du roi-stadhouder Guillaume III, il emporta les cuivres gravés par Bloteling d'après les dessins de Lairesse. Ces cuivres devinrent ensuite la propriété d'une firme anglaise d'édition. Sans mention de leur origine, ils furent utilisés pour illustrer le célèbre traité d'anatomie de William Cooper.
Quant aux dessins originaux, rehaussés de lavis et exécutés par Lairesse, ils sont aujourd'hui la propriété de la faculté de Médecine de Paris. Ces planches ont une qualité unique, du fait que Lairesse y insère l'objet de science dans une composition d'une incontestable valeur esthétique.

Notre propos n'est pas d'établir des listes de gloires locales et de pédants de collège qui se sont de près ou de loin intéressés à des activités d'ordre scientifique, même si leur réputation n'a pas dépassé les limites de l'ombre portée par le clocher de leur paroisse, mais bien de reconnaître les contributions au mouvement scientifique international, d'authentiques savants wallons, dignes de pénétrer dans le Temple de Mémoire.

Mathématiques. Dans une perspective de cette nature, le plus illustre savant wallon du XVIIe siècle est sans aucun doute RENÉ-FRANÇOIS DE SLUSE (1622-1695). En 1658, Maximilien-Henri de Bavière, chanoine de la Cathédrale de Liège, fut élu évêque et prince, et il fut remplacé au sein du Chapitre cathédral, en vertu d'une décision du pape Innocent X, par Sluse, neveu du secrétaire des brefs pontificaux.
Né à Visé, Sluse avait seize ans lorsqu'il se

GÉRARD DE LAIRESSE. DOS DE FEMME ÉCORCHÉE. *Dessin rehaussé. Paris, Bibliothèque de la Faculté de Médecine (Photo de la Bibliothèque).*





PORTRAIT DU MATHÉMATICIEN LIÉGEOIS RENÉ-FRANÇOIS DE SLUSE. *Gravure de L. Fines, Liège, Bibliothèque de l'Université (Photo de la Bibliothèque).*

rendit à l'Université de Louvain où il séjourna de 1638 à 1642. Il partit alors pour Rome où, après avoir reçu le diplôme de docteur en droit en 1643, il séjourna pendant dix ans pour se perfectionner dans les études savantes, étudiant le grec, l'hébreu, l'arabe et le syriaque, aussi bien que l'astronomie. Mais sa prédilection particulière allait aux mathématiques et en particulier aux enseignements du Père Cavalieri dans le domaine de la géométrie. Quand il devint chanoine de la Cathédrale de Liège, les qualités personnelles de Sluse lui firent conférer des fonctions administratives de plus en plus nombreuses et de plus en plus lourdes. Dans un milieu dont l'activité intellectuelle n'avait aucune commune mesure avec celle du milieu où il avait vécu à Rome, Sluse n'eut d'autres ressources que de consacrer les moments que lui laissaient ses charges à une correspondance étendue avec quelques-uns des plus illustres savants de son époque: Pascal, Huygens, Oldenburg, Wallis, M.-A. Ricci, etc. Blaise Pascal fut l'un de ses correspondants les plus fidèles.

Sluse, entre autres travaux de géométrie, s'illustra par la discussion de la cubature de divers solides et, par exemple, de celui qu'engendre la rotation d'une cissoïde de Dioclès autour de son asymptote. Ces problèmes sont discutés dans la seconde édition de l'ouvrage qui valut à Sluse une admiration universelle et qui est intitulé *Mesolabum seu duae mediae proportionales inter datas, per circulum et ellipsim, vel hyperbolam infinitis modis exhibitae*, sous la forme d'une section intitulée *Miscellanea*.

L'une des questions qui avaient suscité l'intérêt des géomètres de l'Antiquité grecque était la duplication du cube, c'est-à-dire la construction d'un cube d'un volume double de celui d'un cube donné. D'une manière plus générale, Sluse discuta les solutions des équations du troisième et du quatrième degré. Descartes avait montré que cette résolution correspond à l'intersection d'une parabole et d'un cercle. Sluse montra que toute section conique peut être substituée à la parabole. Il développa cette méthode dans la première édition (1659) de son *Mesolabum* et d'une manière plus étendue dans la seconde édition (1668).

Descartes a démontré dans sa *Géométrie* la possibilité d'utiliser les lieux géométriques pour la solution des équations du degré supérieur. Sluse fut l'un des savants qui développèrent les méthodes de Descartes et de Fermat pour le tracé des tangentes et la détermination des *maxima* et des *minima*. En complétant la construction de Descartes relative aux constructions du troisième et du quatrième degré, Sluse a généralisé la méthode de la construction de courbes pour la solution des équations. Ces travaux furent publiés en 1672 dans les *Philosophical Transactions* et valurent à leur auteur le titre de membre de la *Royal Society*.

Comme Huygens le lui avait suggéré, Leibniz s'initia à la géométrie analytique dans les écrits de Descartes et de Sluse. Dans une lettre à Oldenburg, Huygens a exprimé son jugement au sujet de Sluse dans les termes suivants:

'(*Slusius*) *est geometrarum, quos novi, omnium doctissimus candidissimusque*'.
Sluse ne fut pas seulement un illustre géomètre universellement admiré. Son activité d'historien est attestée par la publication de deux ouvrages respectivement consacrés à la mort de saint Lambert et à la vie de saint Servais.
Plusieurs centaines de pages de manuscrits inédits de Sluse sont conservées au Cabinet des Manuscrits de la *Bibliothèque Nationale* de Paris. Ces textes, consacrés principalement à des problèmes mathématiques, concernent aussi l'astronomie, la physique et l'histoire naturelle et ils donnent une idée de l'étendue de l'ampleur de la curiosité scientifique de leur auteur. On peut se demander si Sluse aurait atteint la notoriété universelle s'il n'avait eu le privilège de recevoir pendant dix ans les stimulations qu'il reçut, en particulier dans le milieu romain, de l'œuvre du Père Cavalieri. Il n'est évidemment pas un produit de son terne milieu auquel le fit échapper le privilège d'être le neveu du secrétaire des brefs pontificaux.

Dans les principautés wallonnes des Pays-Bas, la géométrie fut aussi le sujet des études du montois JACQUES-FRANÇOIS LE POIVRE, qui est mort en 1710, et qui a résolu plusieurs problèmes sur les coniques. Son *Traité des Sections du Cône*, publié à Paris en 1704 et, dans une seconde édition, à Mons en 1708, a connu le succès.

Médecine. Dans ce domaine un oculiste tournaisien, MICHEL BRISSEAU (1696-1743), démontra que la cataracte est la traduction d'une opacification du cristallin lui-même, et non d'un trouble situé en avant de lui.
Mais le plus illustre des médecins originaires des principautés wallonnes des Pays-Bas au cours de la période qui nous occupe est, sans contredit, NICOLAS-FRANÇOIS-JOSEPH ELOY. Né à Mons le 20 septembre 1714, Eloy fit ses humanités au Collège de Houdain et il étudia la médecine à Louvain. Il se rendit ensuite à Paris où il suivit les cours de Lemery, Jussieu, Astruc et Andry. Le 16 décembre 1752, il fut désigné en qualité de médecin pensionnaire de la ville de Mons. Par lettres patentes du 1er décembre 1754, la princesse Anne-Charlotte de Lorraine le choisit comme médecin conseil et le prince Charles-Alexandre de Lorraine lui accorda la même confiance et le même titre. Mais ce ne sont pas ces charges qui assurent la réputation d'Eloy dont le titre à la considération de la postérité réside dans le fait qu'il fut un des pionniers de la bibliographie médicale, et cela par la publication de son *Dictionnaire historique de la Médecine ancienne et moderne*. Cet ouvrage, qui reste un classique, connut deux éditions, la première à Liège en 1751 (2 volumes) et la seconde à Mons en 1778 (4 volumes). Il valut à son auteur le titre de correspondant de l'Académie nationale de Médecine de Paris.
Les systèmes qui ont dominé la médecine au XVIIIe siècle sont inspirés par la philosophie de Leibniz. Le système médical de Friedrich Hoffmann (1660-1742), professeur à Halle, fut parallèle à la philosophie de Leibniz qui domina le XVIIIe siècle comme celle de Descartes avait dominé le XVIIe siècle. Hoffmann, substituant la perception dynamique leibnizienne à la perception géométrique cartésienne, édifia un système rationnel dans lequel l'explication des faits est apportée par la chimie, par la physique et par l'anatomie. L'essence de la vie est le mouvement, que traduit dans l'organisme la circulation du sang et le tonus des 'fibres'. Pour Hoffmann, l'essence du mouvement est l'éther, qui remplit l'univers newtonien. L'éther, introduit dans l'organisme par la respiration, est introduit dans la circulation sanguine qui le transporte au cerveau où il est inséré dans le jus nerveux (fluide nerveux, éther nerveux) que les nerfs à la suite de la systole et de la diastole des méninges, conduisent aux 'fibres' dont ils règlent le tonus. La cause des maladies résidera donc dans la pléthore ou la raréfaction du sang et dans l'augmentation ou la diminution du tonus des 'fibres'. La thérapeutique sera par conséquent évacuante (saignée) ou corroborante, selon qu'il y a trop ou trop peu de sang, ou encore sédative ou tonique, selon qu'il y a trop ou trop peu de tonus des 'fibres'.

L'introduction très précoce des théories d'Hoffmann a fait bénéficier le système médical des eaux de Spa du succès éclatant que devait connaître la philosophie leibnizienne. Le système d'Hoffmann fut introduit à Spa par Noël-Théodore Le Drou (1699-1752). Le Drou considère que 'la médecine universelle consiste dans le mouvement et la boisson'. Boire judicieusement de l'eau et se donner judicieusement du mouvement, telle est la doctrine des eaux de Spa selon Le Drou. Pourquoi ne pas boire l'eau de son puits? Parce que les eaux de Spa ont un esprit que Le Drou considère comme étant 'le vitriol de Mars associé à un esprit éthérien élastique': en termes modernes un sulfate de fer associé à du gaz carbonique. Les hommes normaux, 'ceux où le sang passe avec une espèce de délectation dans les sens et organes du corps', écrit Le Drou, 'aiment tout ce qui est agréable aux sens, c'est pourquoi ils se plaisent dans les jeux, dans les ris et dans les délices de la table, ils sont adonnés au sexe, suivent la Comédie et la Musique, et aiment tout ce qui est doux et agréable au goût'. Lorsque les adeptes des doctrines de Boerhaave, et en particulier Philippe-Louis de Presseux, devinrent prédominants à Spa, ils gardèrent beaucoup de ce que Le Drou avait instauré. Sydenham en Angleterre, Boerhaave et Van Swieten dans les pays germaniques, Tissot en Suisse, Tronchin, Lorry et Petit en France furent les promoteurs de la vogue des fontaines de Spa,

Aquae Spadanae, comme médication martiale, médication qui, dans un siècle où la stimulation était à l'honneur, connut une vogue de plus en plus grande; en particulier dans le traitement de l'hypocondrie.

Un épisode important de l'histoire de la Médecine au XVIII[e] siècle, la querelle des médecins et des chirurgiens, trouve son origine dans des événements liégeois. En juin 1760, le prince-évêque Jean-Théodore de Bavière, qui avait accoutumé de faire, sous le nom de marquis de Franchimont, des séjours distrayants à Paris, y reçut des soins du docteur Jean-François Morand, qu'on appelait 'le maigre Morand' pour le distinguer de son père Sauveur Morand, l'anatomiste, celui qui avait signalé que dans la *Cène* de Léonard de Vinci, l'un des apôtres a six doigts à une main. Morand avait soigné le prince-évêque et l'avait ramené à Liège où il avait séjourné quelque temps. La notoriété de Morand avait amené le Collège des Médecins de Liège à le recevoir avec déférence, et à le nommer assesseur perpétuel du Collège, auquel il avait été agrégé en tant que médecin personnel du prince-évêque. Ayant dû renoncer à convaincre Morand de rester à son service, Jean-Théodore avait choisi pour médecin un chirurgien aide-major de l'Hôpital militaire des Français à Herstal, André-Jean de La Grave, qui se prétendait médecin et avait su gagner la confiance du prince-évêque qui non seulement le choisit comme médecin mais, cédant au goût qu'ont toujours manifesté les grands de la terre pour les charlatans, lui conféra le titre de conseiller intime. La Grave devenait donc de droit assesseur du Collège des Médecins au sein duquel un siège était dévolu au médecin du prince-évêque. Encore fallait-il qu'il démontrât qu'il était médecin. La Grave, aux abois, écrivit au doyen Jadelot, de la faculté de Médecine de Pont-à-Mousson, le 2 novembre 1761, pour lui demander de lui faire parvenir un diplôme de médecin daté de 1759. 'Si vous me faites ce plaisir j'ose dire, écrivait La Grave, que vous n'obligerez pas un ingrat, et j'ai l'honneur de vous promettre, foi d'honnête homme, qu'au commencement du printemps qui vient, j'irai, si vous le souhaitez, subir ma thèse pour vous ôter tout scrupule si vous pouviez en avoir. Comme j'ose me flatter que vous me rendrez le service que je vous demande, je vous envoie les 14 louis qu'il en coûte pour les lettres, et la boîte qui les renferme [une tabatière en or] est une marque de l'amitié que je vous porte.'

La Faculté de Pont-à-Mousson était au plus mal avec les chirurgiens et le doyen Jadelot divulga les outrageantes tentatives de corruption dont il venait d'être l'objet de la part de La Grave. Scandalisée, la faculté de Médeci-

ne de Paris fulmina le 18 mai 1762 un décret condamnant l'auteur du scandale, et cela à la grande joie du Collège des Médecins de Liège à la demande duquel Morand envoya une analyse de la délibération de la Faculté de Paris, document qui fut inséré dans les procès-verbaux du Collège. Mais La Grave se mit à crier comme un beau diable, déclarant à l'encontre de toute évidence, que toute l'histoire était due à une basse vengeance de Morand, qui ne pardonnait pas à La Grave de lui avoir pris la place de médecin du prince-évêque. La Grave accusait Morand d'avoir lui-même forgé de fausses lettres avec l'intention de le discréditer. L'affaire fit beaucoup de bruit. Le Collège des Médecins tint bon contre l'autorité de Jean-Théodore jusqu'à ce que, après diverses péripéties, le prince-évêque prit contre lui le 13 octobre 1762 un arrêté de révocation. Il nommait un nouveau Collège des Médecins qui reconnut La Grave comme assesseur le 26 novembre 1762. Quelques mois après, au décès de Jean-Théodore, le collège révoqué fut, le 29 mars 1763 réhabilité et La Grave éliminé. Morand a eu soin de déposer à la bibliothèque de la faculté de Médecine de Paris, en vue d'éclairer la postérité, un dossier de documents relatifs aux événements liégeois qui viennent d'être rapportés.

À Jean-Théodore de Bavière, le dernier des princes-évêques bavarois, succédèrent Charles d'Oultremont puis François-Charles de Velbruck, esprit éclairé dont le règne fut marqué par l'ouverture sur un renouveau intellectuel. L'un des aspects de ce changement fut la création à Liège d'une société de Pensée, la Société d'Émulation. Au cours de la séance d'inauguration de cette société, le 2 juin 1779, le secrétaire perpétuel, Claude Le Gay annonça la fondation d'un prix de 300 livres de France destiné à récompenser l'auteur d'un mémoire relatif à la rareté des écrivains français de qualité, natifs du Pays de Liège, lequel a cependant disait-il, produit 'un si grand nombre de savants et d'artistes célèbres en tous genres'. Retenons l'affirmation de la célébrité de savants wallons affirmée par un Parisien, c'est-à-dire d'autant plus digne d'attention qu'elle émanait d'une catégorie de critiques peu portés à dispenser la louange en dehors de leur propre communauté. Le Gay avait certainement à l'esprit la réputation scientifique, très authentique celle-là, de l'un des fondateurs de la Société d'Émulation, le docteur DÉMESTE.

Minéralogie et cristallographie. Né à Liège en 1748, JEAN DÉMESTE étudia la médecine à Louvain puis il étudia pendant cinq années à Rome et fit ensuite un séjour prolongé à Paris pour aller enfin prendre le bonnet de docteur à Reims. Au cours de ses années de voyage, Démeste, disciple de Jean-Baptiste Romé de Lisle put, grâce à l'invention du goniomètre par Carangeot, contribuer activement à la récolte du grand nombre de données qui permirent l'établissement des lois de la cristallographie et notamment de celle de la constance des angles dièdres. Les *Lettres du Docteur Démeste au Docteur Bernard* publiées à Paris, par Didot, en 1779, sont un classique de la science minéralogique. Au cours de ses années de voyage, le zèle de Démeste s'était principalement exercé dans le domaine de l'étude du spath calcaire, dans laquelle toutes les variétés de cristallisation sont géométriquement ramenées à des troncatures du rhomboèdre primitif, ce qui démontra que les modifications des formes d'une même espèce n'empêchent pas cette forme cristalline d'être un caractère spécifique.

Les *Lettres* de Démeste constituent un véritable traité de minéralogie et de cristallographie destiné aux étudiants et exposant l'état de ces sciences selon Romé de Lisle et le maître de ce dernier, Balthazar Georges Sage, qui devint en 1783 le premier directeur de l'*École des Mines*. C'est dans ses *Lettres* que Démeste introduisit un néologisme qui a fait fortune: 'J'ai cru pouvoir, écrit-il, me servir du mot *troncature* pour désigner la partie tronquée d'un polyèdre'... 'Aussi, quoique je vous aie dit plus haut que l'octaèdre n'était qu'un cube tronqué, je suis bien éloigné de croire que la Nature s'occupe à tronquer un cube ou un

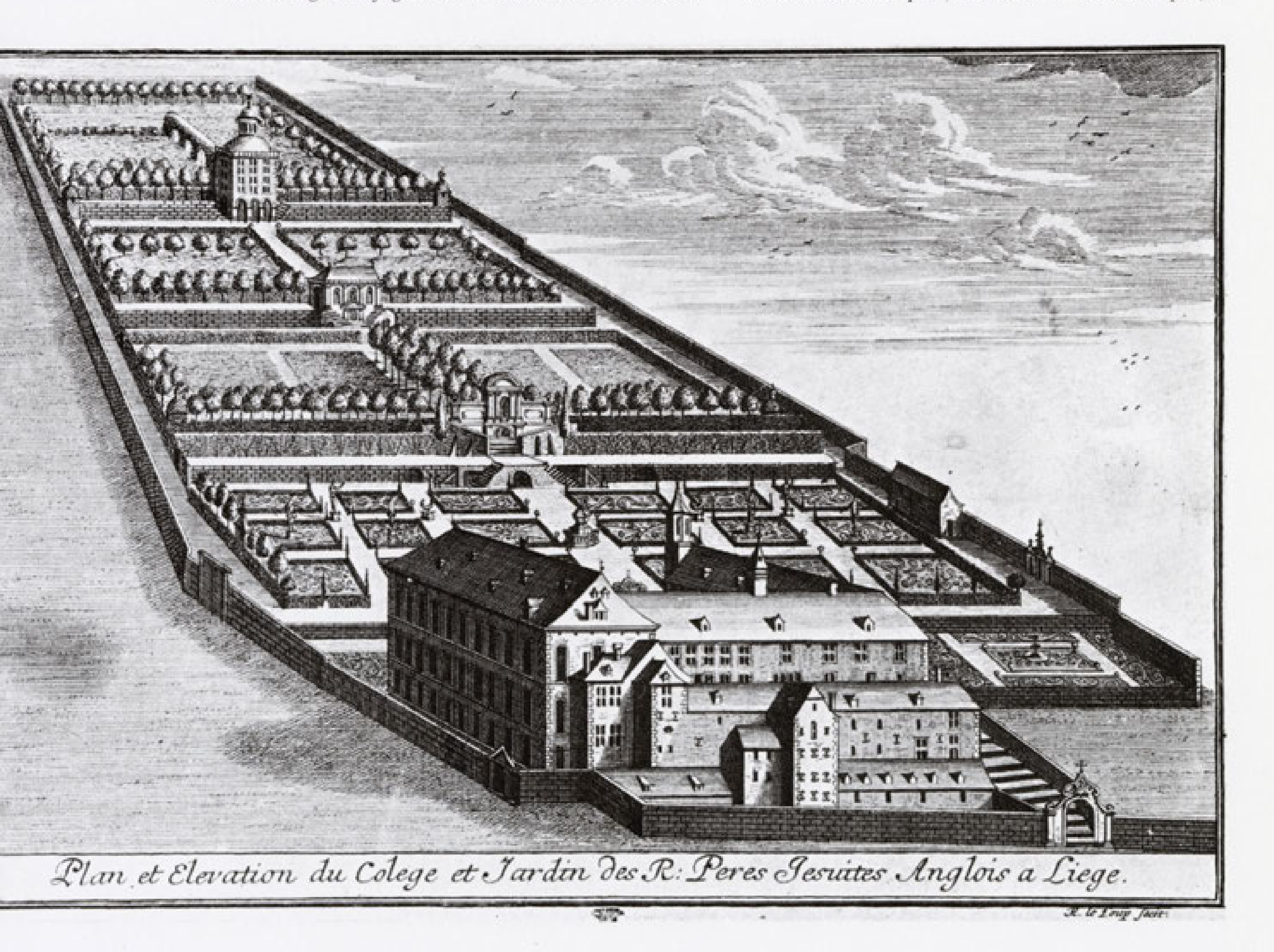


PIERRE-JOSEPH REDOUTÉ. AMARYLLIS. *Gravure en couleurs. Université de Liège, Service des Collections artistiques (Photo Francis Niffle, Liège).*

parallélipipède pour en former un octaèdre. Je suis au contraire très convaincu qu'elle forme simplement et pour ainsi dire du premier jet, un octaèdre, quelque tronqué qu'il soit, et que ces troncatures ne proviennent que de la différente manière dont s'assemblent les molécules constituantes d'un cristal lorsqu'elles obéissent aux lois de l'attraction.'

Les pionniers de la cristallographie, Romé de Lisle et ses disciples Jean Démeste et Jacques-Louis de Bournon, puis Haüy, rencontrèrent des oppositions et en particulier celle de Buffon. Ces oppositions influencèrent les auteurs de dictionnaires biographiques du début du XIXe siècle, qui influencèrent les érudits locaux, lesquels n'ont rien compris à l'œuvre des pionniers de la cristallographie dont l'importance devait être soulignée dans la suite par les historiens de cette science (par exemple Marx, Hélène Metzger et Hooykaas). Démeste, accablé de labeurs médicaux (il devint chirurgien-major du régiment national, chirurgien de la Maison de Miséricorde et médecin pour la Cité de Liège) mourut le 20 août 1783.

LE COUVENT DES JÉSUITES ANGLAIS À LIÈGE AU XVIIIe SIÈCLE. *Gravure de Remacle le Loup. Les Jésuites anglais réfugiés sur le Continent s'installèrent, entre autres, à Liège en 1613. Ils s'y distinguèrent dans les sciences physiques, mathématiques et astronomiques. Liège, Cabinet des Estampes (Photo Cabinet des Estampes).*



Il est sans aucun doute l'une des figures les plus valables, sur le plan de la science internationale, du mouvement scientifique en Wallonie au cours du XVIII[e] siècle. Autour de lui se développa un milieu scientifique qui a joué un rôle incontestable dans l'épanouissement de l'essor technologique du pays wallon.

Physique. Ce milieu a été animé par le dévouement inlassable d'un personnage de chétive importance mais qui exerça une influence indéniable. Il s'agit de FRANÇOIS VILLETTE, né à Liège en 1729 d'une famille d'origine lyonnaise traditionnellement adonnée à la fabrication des instruments d'optique. Villette avait connu à Paris l'abbé Nollet, l'un des expérimentateurs les plus habiles de l'époque et il était resté l'un des amateurs qui correspondaient régulièrement avec lui et formaient, à la mode du temps, la pléiade cosmopolite de ses disciples. De 1769 à 1771, Villette fit, à l'Hôtel de Ville de Liège, un cours public de physique. Lors de la fondation de la *Société d'Émulation,* à côté de Jean Démeste on trouve une série de publicistes français tels que Le Gay, cité plus haut, le docteur Louis-François-Luc de Lignac et Dreux. La présence à Liège de ces littérateurs français relève de l'histoire de la presse périodique et en particulier de celle qui répandait les doctrines des encyclopédistes. Parmi ces périodiques, parut à Liège le 1[er] janvier 1756, le premier numéro du *Journal encyclopédique* de Pierre Rousseau dont Roland Mortier a parlé ailleurs.

Vulgarisation scientifique. Liège était à l'époque l'une des capitales de la contrefaçon littéraire, en particulier sous la forme des activités de l'imprimeur-éditeur J.-J. Tutot, l'un des fondateurs de l'*Émulation.* Pour donner une idée de l'impudence de cet éditeur dont les centaines d'ouvriers reproduisaient sur ses trente-trois presses tout ce que la littérature de l'époque comptait d'ouvrages célèbres, on peut donner l'exemple de son

BAROMÈTRE LIÉGEOIS EN VERRE. XVIII[e] siècle.
Liège, Musée du Verre (Photo Francis Niffle, Liège).

édition-pirate du *Cabinet des Modes*, journal de modes parisien qu'il réimprimait sans omettre l'avis mettant le lecteur en garde contre la contrefaçon liégeoise, 'grotesque et ridicule'. Ce fut ce spécialiste du pillage littéraire qui en inventa une forme destinée à faire fortune: celle de la publication périodique qui reproduit, ou abrège et résume sous forme de 'digest' les meilleurs articles des autres publications périodiques. Ce fut *L'Esprit des Journaux français et étrangers* fondé en 1772 et qui parut pendant près d'un demi-siècle, formant une collection de près de 500 volumes. Remaniant en 1775 la rédaction de l'*Esprit des Journaux*, Tutot appela à Liège le docteur de Lignac. Lignac avait pratiqué la médecine à Lille mais il s'était tourné vers les Lettres. Il était l'auteur d'un roman à succès, les *Mémoires de Rigobert Zapata* (Lille, Le Houcq, 1780, 2 vol.) et d'un ouvrage scientifique qui lui valut la grande notoriété: *De l'Homme et de la Femme considérés physiquement dans l'état du mariage* (Lille, Henry, 1772, 2 vol.; nouvelle édition, 1773, 3 vol.; réimpression en 1778, Lille, Le Houcq, 2 vol.). Lignac s'entoura d'une série de collaborateurs, journalistes français pour la plupart, comme Le Gay et Dreux. Mais les quatre ou cinq cents pages publiées mensuellement par l'*Esprit des Journaux* imprimé à Liège par Tutot ne contenaient pas seulement des extraits et des analyses de livres et d'articles de périodiques. L'*Esprit des Journaux* publiait aussi des textes originaux et devint une tribune largement ouverte notamment aux productions des Wallons. Dans le numéro de janvier 1775, par exemple, on trouve des textes signés par le chimiste liégeois DESAIVE et par le chirurgien liégeois DEHOUSSE. Sous l'impulsion de Lignac, l'*Esprit des Journaux*, tout en répandant les doctrines des Encyclopédistes et l'accent mis par elles sur les questions technologiques, devint un ferment important du développement des débuts du mouvement scientifique et technologique en Wallonie, aspect qui mériterait une étude détaillée.

Industrie. Le cours de Villette, dont il a été question plus haut, avait été suivi par un jeune apothicaire, Henri Delloye (1752-1810). Villette, ayant attiré l'attention de ses auditeurs sur les qualités exceptionnelles du minerai de zinc de la mine de la Vieille-Montagne, Delloye réalisa dans son officine, au moyen de ce minerai, une série d'expériences de préparation du zinc par le procédé de Marggraf.

La carrière mouvementée de Delloye, successivement violoniste, correspondant commercial à Bristol et à Birmingham, acteur, journaliste, le ramena à Liège en 1796 pour y publier un journal, *Le Troubadour Liégeois*. À Liège, il retrouva Villette et un jeune ami de ce dernier, Jacques Dony, esprit curieux et membre de la *Société d'Émulation* depuis 1784. Delloye fit part à Dony, dont Villette avait déjà attiré l'attention sur le minerai de zinc de la Vieille-Montagne, de la documentation qu'il avait recueillie au cours de son séjour à Bristol et qui devait servir de base à l'ouvrage qu'il devait publier en 1810: *Recherches sur la calamine, le zinc et leurs divers emplois*. Au début du XIXe siècle, c'est-à-dire après la période que relate le présent chapitre, Dony devait faire breveter en 1809 le procédé du 'four liégeois' qui fut mis en activité à la fin de 1810 dans les cinq fours de la fabrique de zinc de Saint-Léonard qui donnaient chaque jour cinq cents kilos de zinc assez pur pour être laminable à froid.

Quand, après des fortunes diverses allant de l'opulence à la ruine finale, Dony mourut le 6 novembre 1819 dans la masure d'un ancien domestique qui avait eu la charité de le recueillir, Villette était mort depuis dix ans. Quelques mois après Villette, était mort un autre membre actif du milieu liégeois épris de sciences, l'apothicaire Lambert-François Desaive, lui aussi fidèle membre de l'*Émulation* depuis sa création.

Mais le mouvement amorcé devait se poursuivre, étayé par l'existence d'un enseignement supérieur, dans le courant du XIXe siècle, témoin d'un essor nouveau des activités scientifiques et technologiques au sein de la Wallonie.

Marcel FLORKIN

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Les deux chapitres relatifs à l'apport scientifique de la Wallonie du XVIIe au XXe siècle traitent d'une matière tellement vaste et variée qu'il serait vain de vouloir les accompagner d'une orientation bibliographique adéquate. On dispose heureusement des excellentes *Notes bibliographiques* éditées par le *Comité belge d'histoire des Sciences.* Nous renvoyons donc une fois pour toutes à cette documentation générale où la part de la Wallonie est loin d'être négligeable.

Il serait cependant injuste de passer sous silence la contribution remarquable que M. FLORKIN a apportée à une meilleure connaissance du milieu scientifique et médical wallon, et plus spécialement, liégeois sous l'Ancien Régime, grâce à de nombreux ouvrages et articles dont on trouvera le détail dans le *Bulletin bibliographique d'histoire liégeoise* édité par L.-E. HALKIN (pour les deux premiers fascicules) et J. HOYOUX, Liège, depuis 1950 et régulièrement mis à jour par ce dernier auteur dans l'*Annuaire d'histoire liégeoise*.

LIVRE SECOND

DE 1815
AU LENDEMAIN
DE LA PREMIÈRE GUERRE
MONDIALE

PREMIÈRE PARTIE

LES LETTRES

ANTOINE WIERTZ, *LUCIFER* OU *L'ANGE DU MAL*, VOLET DROIT DE LA *MISE AU TOMBEAU*. *Toile. Peint à Liège en 1839. Le romantisme du peintre dinantais dont la réputation et l'influence furent considérables en Belgique à son époque inspira de nombreux écrivains. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts (Photo A.C.L., Bruxelles).*



I - LES LETTRES FRANÇAISES

Le romantisme dans les provinces wallonnes

Il serait trop facile d'imputer la pauvreté de notre littérature, de 1815 à 1830, soit à la politique du gouvernement hollandais en faveur du néerlandais, soit à l'atonie intellectuelle de nos provinces.
La propagande en faveur du néerlandais reste inopérante et ne fait même que renforcer partout l'attraction naturelle du français. Quant à l'absence de curiosité intellectuelle, il faudrait s'entendre. Il y a sans nul doute, à l'époque, une certaine apathie, qui se manifeste même d'ailleurs, pendant une dizaine d'années, par une passivité politique.
Mais en littérature il s'agit aussi et surtout d'un retard, qui se poursuit et s'aggrave, sur la mutation qui, en France et ailleurs, à des degrés divers, substitue le romantisme au classicisme et surtout au pseudoclassicisme, l'un et l'autre toujours vivants. De tels passages d'un idéal à un autre ne s'accompagnent jamais d'une rupture totale avec les goûts et les préférences de la génération précédente. C'est ce qui se passe en Belgique, et particulièrement en Wallonie où, d'autre part, ne l'oublions pas, le dialecte reste extrêmement vivant et sera, pour certains, le langage spontané de l'écrivain.

RETARD SUR LA FRANCE

Réunis ou non dans des sociétés littéraires, ou dites telles, les intellectuels de nos provinces ne sont pas toujours dépourvus de culture. Mais, éloignés d'ailleurs du centre parisien où se jouent les épisodes de la bataille romantique, ils restent attachés aux genres pseudoclassiques et à une littérature française qui se réduit souvent à des passe-temps poétiques, lorsqu'elle ne cherche pas dans l'histoire du pays des raisons de fierté. On n'est pas près de finir, même après 1830, de composer encore des fables, des églogues, des idylles, des élégies, des impromptus, et jusqu'à des poèmes plus ou moins épiques, lorsque ce ne sont pas des vers latins, ou de célébrer 'la gloire belgique' ou de se complaire à des récits historiques.
La presse, toutefois, malgré son format réduit, s'intéresse à la vie parisienne et à la littérature française. Elle est d'ailleurs, sous le régime hollandais, aux mains de Français, émigrés venus au temps de l'Empire ou réfugiés après la Restauration. Mais ils se sont installés à Bruxelles et en Flandre plutôt qu'en Wallonie, et ils n'appartiennent évidemment pas à la jeune génération romantique.
Le public belge peut et pourra lire longtemps encore beaucoup d'œuvres françaises dans les éditions pirates de la contrefaçon, livres et revues, notamment *Le Globe*, favorable au romantisme. Mais il n'est pas mûr pour accueillir les audaces nouvelles.
Les préventions, cependant, diminuent progressivement, surtout dans les milieux libéraux, à partir de 1825. On accepte mieux l'idée que la littérature doit exprimer son époque et s'émanciper. C'est la thèse qu'on trouve, longuement développée et avec insistance, dès 1826, dans le journal liégeois *Mathieu Laensbergh*, favorable à un renouveau dramatique

en prose, aussi bien que dans le *Journal de Bruxelles* relayé bientôt par la *Sentinelle du royaume des Pays-Bas*.
Mais les dernières années de la période hollandaise mettent au premier plan les préoccupations politiques et l'opposition au régime; à ce point de vue, la situation ne s'améliore guère en 1830. Pendant quelques années, ce n'est pas la littérature qui est le souci dominant du jeune royaume. En outre, la Wallonie se voit privée de quelques-uns de ses meilleurs fils, que la politique attire à Bruxelles. C'est notamment le cas de plusieurs membres de la *Société littéraire d'Émulation de Liège*.

Le romantisme, progressivement mieux connu, inquiète toujours non seulement les milieux universitaires mais un public resté conformiste, au patriotisme susceptible, et vite inquiet au point de vue moral.
En dépit de l'intervention déterminante de la France en faveur du jeune État, les relations franco-belges laissent beaucoup á désirer. Elles sont troublées par les rancœurs répandues en France dans les milieux littéraires — il en coûtera à Balzac, notamment, de les exprimer — à cause de l'industrie florissante de la contrefaçon, réimprimant aussitôt en Belgique, sans droits d'auteur, pour les diffuser dans le pays et à l'étranger, des publications de toutes sortes. Les Belges sont traités de pillards, de voleurs, et ils le seront encore après qu'une convention aura mis fin en 1852 à cette piraterie, dont ils n'avaient d'ailleurs pas le monopole. Ils sont aussi jugés, d'autre part, avec hauteur, ignorance et mépris par trop de journalistes français qui font, dans ce petit royaume qui intéresse la France et l'Europe, des voyages hâtifs et déçus.
La littérature romantique, cependant, poursuit lentement sa percée, les idées nouvelles se répandent, fût-ce à travers les polémiques. Mais notre pays, resté très provincial, ne peut surmonter le triple obstacle de son retard, de son conformisme et du manque de vocations littéraires bien affirmées, soutenues à loisir par un réel talent.

RÊVE D'UNE LITTÉRATURE NATIONALE

Sans doute caresse-t-on partout le rêve, après quelques années, de voir la Belgique se distinguer en littérature comme dans les autres domaines. On parle donc volontiers, à Liège aussi bien qu'à Bruxelles, de littérature nationale. Mais l'expression est ambiguë. Pour les uns il ne s'agit que d'une littérature de qualité, quelle qu'en soit l'inspiration, d'un fleuron qui s'ajouterait à la jeune couronne.
Pour la plupart, les thèmes doivent de préférence être belges, actuels ou surtout historiques; des prix nombreux récompensent l'histoire sous toutes ses formes, odes, cantates, romans, ouvrages d'érudition. Pour quelques-uns, la littérature ne sera vraiment nationale que si elle s'affranchit de l'influence française et, en cette terre de carrefour, elle cherche ailleurs aussi des modèles, dans le monde anglo-saxon, surtout en Allemagne. Cela reste exceptionnel, toutefois, et il ne manque pas de bons esprits pour comprendre que l'identité de langue nous place dans l'orbite de la France, elle-même très sensible aux influences étrangères. Tous ceux qui sont ouverts à celles-ci chez nous ont d'ailleurs subi aussi celles de France.
Mais on s'en tiendrait volontiers, dans l'ensemble, à une littérature nouvelle qui ne dépasserait pas Chateaubriand, les premiers recueils de Lamartine et de Victor Hugo, Marceline Desbordes-Valmore et inclurait, avec Walter Scott, Paul-Louis Courier, Charles Nodier et Casimir Delavigne.
Le lyrisme sentimental, rêveur, mélancolique exploitera même longtemps le mal du siècle, jusqu'au-delà de 1850, et le suicide ne sera pas seulement un thème littéraire. Mais ce qu'on avait déjà nommé en France 'la littérature frénétique' effraiera autant par ses excès que les feuilletons mélodramatiques ou les romans scabreux. Tels ceux de George Sand que Weustenraad présente ainsi: 'cette femme qui, pour préparer aux passions les plus brutales un développement sans bornes, vient hardiment proclamer, avec des cris de bacchante ivre, la nécessité de briser les liens les plus sacrés de la

Quelques Fleurs

SUR UNE TOMBE.



LIÈGE,

IMPRIMERIE DE JEUNEHOMME FRÈRES, QUAI DE LA SAUVENIÈRE (PLACE DU SPECTACLE) n° 10.

1839.



LE

MAL DU PAYS

PAR

ÉTIENNE HENAUX.

LIÈGE.

J. DESOER, LIBRAIRE-ÉDITEUR,

9, PLACE St-LAMBERT.

1842

ASPIRATIONS.

POÉSIES NOUVELLES

PAR

DENIS SOTIAU.

Les pleurs et la pitié,
Sorte d'amour ayant ses charmes.
Lafontaine.

LIÈGE

J.-G. CARMANNE, IMPRIMEUR.

1857.

GRAINS

DE SABLE,

POÉSIES

PAR

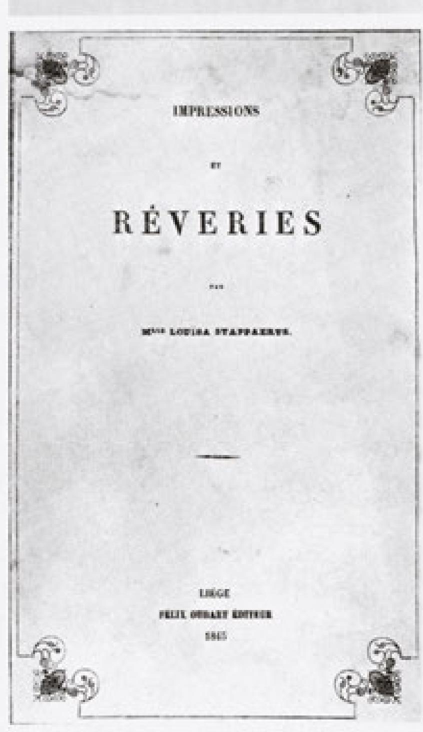
MARCELLIN LA GARDE.

BRUXELLES.

LIBRAIRIE POLYTECHNIQUE,

RUE DE LA MADELAINE, 7.

1842.



IMPRESSIONS

ET

RÊVERIES

PAR

Mlle LOUISA STAPPAERTS.

LIÈGE

FELIX OUDART EDITEUR

1845

QUELQUES RECUEILS DE POÉSIES ROMANTIQUES QUI ONT PARU À LIÈGE. Liège, Collection particulière (Photo Francis Niffle, Liège).

nature et de la société'. Beaucoup cependant, parmi nos poètes, se voulaient proches du peuple, mais leur humanitarisme était profondément moral.

En nombre, nos poètes ont été légion, dès cette époque. Mais tous datent singulièrement. N'oublions pas toutefois combien datent aussi, à nos yeux, les poètes mineurs du romantisme français et même bien des œuvres de ceux que la postérité a reconnus comme les meilleurs artisans d'une éclatante renaissance. Nos témoins, à nous, sont doublement vieillis. Appelons-en seulement quelques-uns à la barre pour donner une idée du romantisme et de la fièvre poétique de nos provinces wallonnes.

LIÈGE ET LE ROMANTISME

C'est à Liège que l'on voit s'exprimer le plus nettement d'abord, en même temps qu'une exaltation romantique et une sympathie très nette pour le saint-simonisme (car Saint-Simon, comme Lamennais, a eu chez nous ses disciples), une volonté de créer une littérature nationale.

L'*Association nationale pour l'encouragement et le développement de la littérature* est créée dès 1833; elle comptera bientôt plusieurs centaines de membres; il est vrai que 'littérature' y est pris dans un sens très large. La *Revue belge* (1835), son organe, restera pendant une dizaine d'années la principale revue littéraire du royaume. Elle préconise l'inspiration nationale, les sujets belges, la célébration de nos gloires, de nos paysages, de tous nos motifs de fierté.

Théodore Weustenraad (1805-1849), secrétaire général et animateur de l'*Association*, voudrait voir notre littérature s'affranchir de l'influence française, tout en respectant scrupuleusement la langue, cette langue qui n'était pas sa langue maternelle (car il était né à Maastricht) mais qu'il a fait de louables efforts pour maîtriser.

Son romantisme, après avoir été franchement saint-simonien, est patriotique, social, humani-



ED. TOOVEY, ÉTABLISSEMENT DE LA SOCIÉTÉ COCKERILL À SERAING. *Lithographie. s.d. (vers 1840). L'aspect nocturne des 'forges de Vulcain' établies dans le site d'une ancienne résidence d'été des princes-évêques de Liège a beaucoup frappé les contemporains. La prose de Victor Hugo et de Désiré Nisard, notamment, en a célébré la sauvage beauté. (Photo Francis Niffle.)*

taire, plutôt qu'intime ou élégiaque. Il célèbre la patrie, le travail, la charité, le peuple, le progrès. On sait qu'il a écrit un mauvais drame historique en cinq actes en prose, bien documenté, *La Ruelle,* représenté à Liège en 1836. Œuvre maladroite et déclamatoire comme ses longs poèmes plus fameux, *Le Remorqueur,* célébrant la locomotive à l'occasion de l'inauguration du chemin de fer de Bruxelles à Liège en 1842, et *Le Haut Fourneau* (1844), exaltant les établissements Cockerill de Seraing.

Il a été ainsi, un demi-siècle avant Verhaeren, le premier poète enthousiaste du machinisme, de l'industrie, de la foi dans l'avenir et dans une harmonie universelle. Mais en dépit de sa sincérité, de sa vigueur et d'une certaine habileté dans la versification et le mouvement des strophes, son art est oratoire, grandiloquent plutôt que poétique. Ses images sont trop souvent incohérentes, il abuse de l'abstraction, sa phraséologie est vieillotte, sa langue lourde et maladroite.

Son époque le plaçait au-dessus d'ANDRÉ VAN HASSELT (1806-1874), autre Mosan de Maastricht qui a choisi d'être belge et d'écrire en français au prix d'efforts inlassables pour améliorer sa langue. Il a écrit plus encore en prose qu'en vers et sur toutes sortes de sujets. Son romantisme, qui restera toujours modéré, est plus complet, plus varié; il est influencé par la littérature allemande comme par Victor Hugo. Il puise son inspiration féconde dans les progrès de l'industrie, comme le fait Weustenraad, mais aussi dans sa vie personnelle, dans la nature, dans la morale et la philosophie, dans l'histoire ou les événements contemporains. S'il n'est pas toujours original, il sait se renouveler, changer ses registres et ses mètres; il pousse très loin et avec persévérance ses études rythmiques pour réformer le vers lyrique, surtout dans la poésie destinée au chant. Mais, fixé à Bruxelles, on ne peut dire qu'il ait joué un rôle dans l'expression du romantisme wallon. Au reste son œuvre, elle aussi, nous paraît généralement vieillie et maladroite.

Nous ne nous arrêterons pas aux fables et aux *Fougères* de JOSEPH GAUCET (1811-1852) ni aux élans sentimentaux ou déclamatoires du typographe DENIS SOTTIAU (1821-1860), qui chante aussi *L'Ouvrier,* les humbles, *L'Humanité,* César et Ambiorix, la Belgique et *Le Perron liégeois.*

Plus intéressant, au moins par les promesses qu'il offrait, ÉTIENNE HÉNAUX (1818-1843), mort trop tôt pour avoir pu donner sa mesure. S'il a, lui aussi, célébré l'histoire locale et le paysage liégeois, s'il a pu faire penser à Musset dans un conte en vers, *Pauline* (1839), son dernier recueil, *Le Mal du pays* (1842), écrit en Allemagne avec nostalgie, témoigne des progrès de son art, sinon dans la poésie historique, du moins dans la poésie intime, mélancolique, sans éclats, qui sait sourire et ne manque ni de fantaisie ni de vivacité. Son vers est plus coulant, malgré ses allures volontairement pédestres et une facilité qui a sa grâce. Il cite lui-même, pour les lire 'dans l'abandon', Lamartine, Hugo, Brizeux, Sainte-Beuve.

EXTRAIT DU RECUEIL D'ÉTIENNE HÉNAUX, *LE MAL DU PAYS. Long poème sur Liège. Photographie d'un feuillet de la* Revue belge. *Liège, Collection particulière (Photo Francis Niffle, Liège).*

IV.

Batelier, le soir vient. Laisse pencher ta rame.
La Meuse a des baisers d'azur dans chaque lame;
La Meuse est si belle, le soir,
Pendant qu'on rêve, assis dans la barque et qu'on fume,
Et que de temps en temps une étoile s'allume,
Là-bas, derrière un clocher noir.

Oh! j'aime à m'y bercer, et j'aime à parler d'elle,
Et j'aime à voir, au loin, blanchir la citadelle, —
Saint-Laurent de brumes baigné, —
Ou l'horizon rougi qui dessine dans l'ombre,
Comme un ange du mal, Saint-Martin, haut et sombre,
Le front d'étoiles couronné; —

Puis Saint-Jacques, à l'ogive, ainsi qu'une dentelle,
Brodée à jour, — Saint-Paul élevant sa tourelle,
Svelte et grise dans un ciel bleu,
Et dans le fond, semblant une ville enflammée,
Emblème de la vie où tout n'est que fumée, —
De hauts et noirs fourneaux en feu;



ÉDOUARD WACKEN. LITHOGRAPHIE DE DAGOBERT D'APRÈS SCHUBERT. *1847. Bruxelles, Bibliothèque Royale, Musée de la Littérature (Photo Bibliothèque Royale).*

ÉDOUARD WACKEN (1819-1861) est peut-être moins doué, mais il a pu accomplir son idéal, bien qu'il n'ait guère dépassé la quarantaine. Profondément romantique, il se fait lui aussi le champion d'une littérature nationale:

Pourquoi n'aurions-nous pas de lyre?
Sommes-nous sans foi, sans espoir?
Un doux regard, un doux sourire
Ne peuvent-ils nous émouvoir?

Ah! partout où brille une larme
Peut étinceler un beau vers.

On le voit: quoique opposé aux 'orgies' sentimentales, il aime à rêver, à s'épancher, mais aussi à célébrer Liège, Robermont, à se rapprocher du peuple, à moraliser. Très attaché au passé, il écoute 'la voix des aïeux', mais il regarde vers l'avant. Il voudrait également renouveler la poésie en puisant aux sources allemandes. D'où son recueil *Fleurs d'Allemagne* (1850).

Mais il se sentait aussi proche des écrivains dialectaux et des français. Parmi ceux-ci, Casimir Delavigne et Barbier comme Lamartine et Victor Hugo. C'est d'ailleurs à une tentative de conciliation entre le classicisme et le romantisme, entre la tragédie et le drame romantique, qu'il s'essaie dans ses trois grands drames historiques en vers, à la fin de la période romantique: *André Chénier* (joué la même année, 1844, à Bruxelles, à Liège et à Verviers), *Le Serment de Wallace* (1846; ce drame plus noir se passe en Écosse au XIII[e] siècle), *Hélène de Tournon* (1848, drame d'amour qui se déroule à Namur et à Liège au XVI[e] siècle).

Ce théâtre est le seul témoin vraiment intéressant, et qui eut du succès, de la deuxième période, en Belgique, du théâtre romantique, récompensé longtemps par des concours et des prix plutôt que par les applaudissements d'un public. La première s'était tournée vers le drame en prose pendant peu d'années, à l'époque du succès de *Jacqueline de Bavière* de Prosper Noyer, à Bruxelles (1834).

Tout cela, au total, est d'autant plus significatif de la pénétration du romantisme à Liège qu'il avait été vivement combattu dans les milieux de l'enseignement, de la magistrature et de la bourgeoisie lettrée. On peut citer, de la même année 1835, les 'conférences' publiques de l'abbé Louis au collège Saint-Servais et les premiers *Voyages et Aventures d'Alfred Nicolas*, qui auront des suites pendant quarante ans.

NAMUR ET LE ROMANTISME

Leur auteur, FRANÇOIS-JOSEPH GRANDGAGNAGE (1799-1877), né à Namur et haut magistrat à Liège, fut un adversaire acharné du romantisme, du moins de ses excès, et un chantre de sa Wallonie. C'est lui qui semble avoir le premier donné ce nom à son pays, en 1844, dans la *Revue de Liège;* philologues et historiens adopteront le mot, qui ne deviendra courant que lorsqu'Albert Mockel en fera un titre et un drapeau pour sa célèbre revue symboliste en 1886. Grandgagnage, fervent Wallon, a écrit des *Wallonnades* en vers et en prose, évoquant avec complaisance plusieurs régions wallonnes qu'il aimait à parcourir et à faire parcourir à son héros Alfred Nicolas, qu'il charge de ridiculiser le romantisme, cette 'littérature monstre'.

Ses satires sont inégales, il leur arrive d'être alertes, piquantes et amusantes, mais elles sont trop souvent lourdes et diffuses, car sa verve s'épuise. Cet excellent Wallon, oncle de Charles Grandgagnage qui composa patiemment son fameux *Dictionnaire étymologique de la langue wallonne,* était lui aussi partisan d'une littérature nationale; il allait jusqu'à souhaiter que le français de nos auteurs accueillît des mots dialectaux.

Il venait de Namur, avons-nous dit. Il aurait fort bien représenté le niveau intellectuel et littéraire de sa ville natale. Namur est visiblement plus lente à s'éprendre, même timidement, des nouveautés. Elle ne se laisse pas aller à la mélancolie, et la littérature dialectale y témoigne d'ailleurs de vivacité et de bonne humeur. Mais, en langue française, on pourrait citer plusieurs bourgeois, magistrats ou professeurs, qui se distrayaient à écrire et à pu-

UNE *'WALLONNADE'* ROMANTIQUE DE FRANÇOIS-JOSEPH GRANDGAGNAGE. *Feuillet extrait de la* Revue belge *(avant 1840). L'auteur narquois des* Voyages et Aventures de M. Alfred Nicolas au Royaume de Belgique *préparait des* Souvenirs de la Patrie *d'où, on le voit, l'exaltation n'était pas exclue. Liège, collection particulière (Photo Francis Niffle, Liège).*

Que du barde germain le luth impitoyable
Chante et rechante encor le vieux Rhin tant chanté,
Son vignoble éternel. son *burg* inévitable,
Et de ses rocs sans nom la rouge nudité.

Moi le premier je viens, à ma chère patrie
Consacrant les trésors de mon vers généreux,
Je viens, je viens chanter sur ma lyre chérie
Du fleuve des Wallons le cours majestueux.

blier des fables, des élégies, des poèmes de circonstance, des chroniques sérieuses ou fantaisistes.
Ces productions ne font pas pour Namur un *bia bouquet* (cette chanson dialectale est de l'époque), même si l'on y ajoute les œuvres nombreuses du Dinantais Louis Labarre (1810-1892), adversaire également du romantisme.

LE HAINAUT ET LE ROMANTISME

Le Hainaut, lui, a eu son romantisme, raillé d'abord par l'écrivain dialectal Henri Delmotte (1798-1836) dans ses piquantes *Scènes populaires montoises,* et aussi par Adolphe Mathieu (1804-1878), autre Montois, qui n'aimait pas les 'singes romantiques' à ses débuts. Il accumulait les 'passe-temps poétiques', les pièces de circonstance, les poésies patriotiques ou 'de clocher'. Mais il a eu ensuite ses heures de mélancolie... et de fadeur. Sa poésie, variée, est souple, facile et banale. Il s'est aussi essayé au théâtre historique.

Antoine Clesse (1816-1889), maître armurier montois, illustre la vogue de Béranger dans notre pays. Il pratique en art mineur la chanson, avec verve et sentimentalité, comme un apostolat, pour élever l'âme du peuple dans un esprit chrétien et patriotique, mais avec bonne humeur. Il ne survit guère de son œuvre que deux ou trois refrains comme *Il faut chanter la bière* et *Flamands, Wallons, ce ne sont là que des prénoms,* et il n'y a pas lieu de s'en étonner.
Plus franchement romantique, Benoit Quinet (1818-1902), son contemporain et son concitoyen, est un poète lamartinien, religieux, moralisateur, patriote, tantôt railleur, tantôt intimiste. Au demeurant, inégal dans sa fécondité, il se répète trop souvent.

Quant à Charles Potvin (1818-1902), s'il est né à Mons et y a passé sa jeunesse, et s'il lui est arrivé de célébrer le passé du Hainaut comme

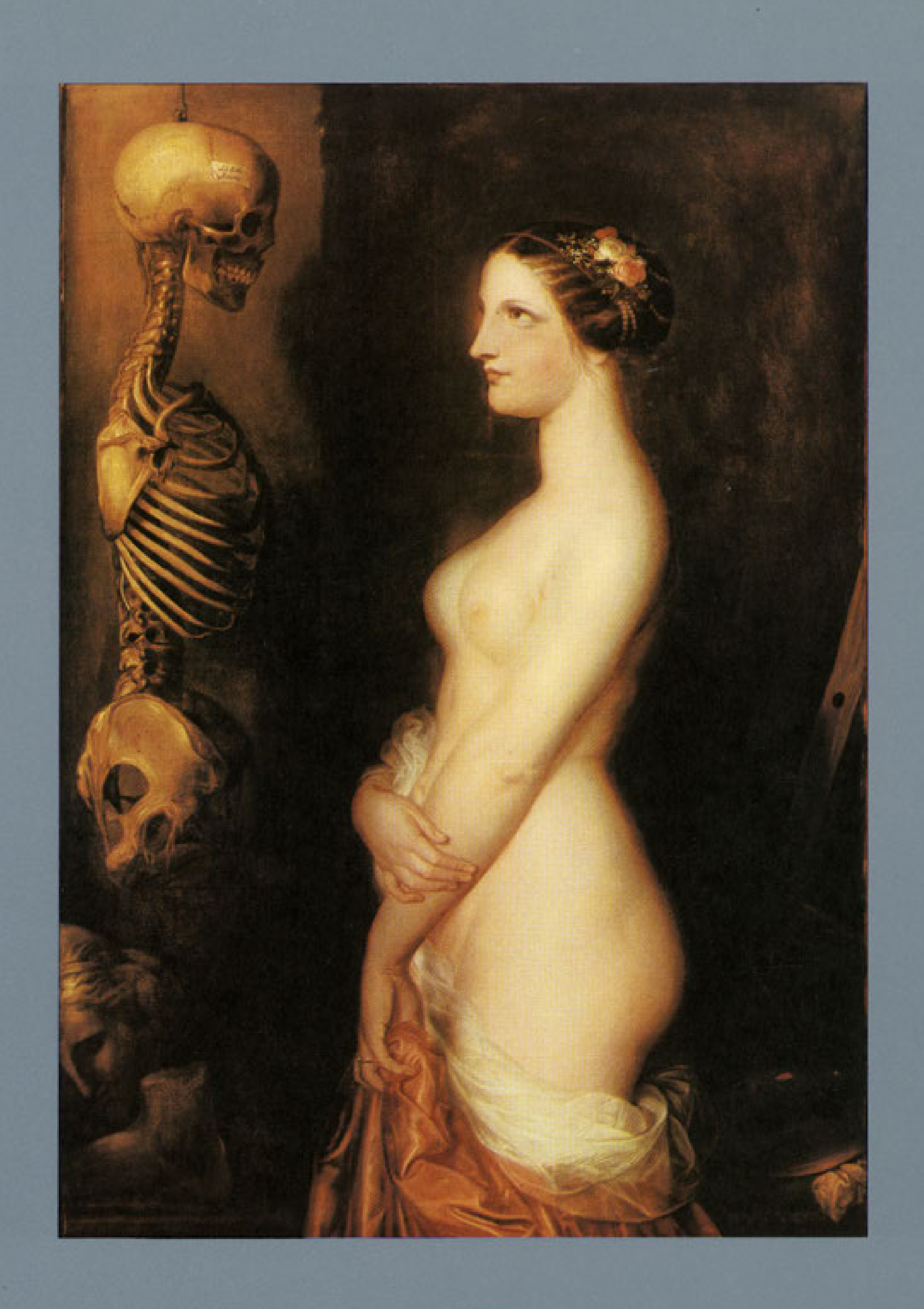


ADOLPHE MATHIEU. LITHOGRAPHIE ANONYME.

de bien d'autres lieux, il n'a vraiment conservé aucun lien avec sa terre natale et c'est à Bruxelles qu'il a fait figure de grand homme avant d'être une des têtes de Turc des 'Jeunes Belgique'. Polygraphe, il a cultivé tous les genres de la littérature officielle, nationale, et collectionné les prix littéraires. Il serait injuste de ne pas saluer les travaux de l'historien, du critique littéraire, de l'érudit. Mais comment avoir quelque indulgence pour ses partis pris, pour son pamphlet sur 'la corruption littéraire en France', pour ses drames, pour ses poèmes patriotiques, intimes, sociaux ou humanitaires? Comment ne pas lui reprocher sa prolixité, son absence de vrai lyrisme, sa rhétorique déclamatoire et l'étroitesse de son esprit partisan? Il est vraiment le type, honni par *La Jeune Belgique,* de l'écrivain qui, avant 1880, était incapable de dissocier littérature et politique.

Né un peu plus tard à Pâturages, Jules Abrassart (1826-1893) a quitté lui aussi son

ANTOINE WIERTZ. LA JEUNE FILLE ET LA MORT ou LA BELLE ROSINE. *Toile signée portant cette mention du peintre: 'Ébauche. Faire mieux n'est qu'une question de temps.' Bruxelles, Musée Wiertz (Photo Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles).*



ANTOINE WIERTZ. LA JEUNE FILLE ET LA MORT ou LA BELLE ROSINE. *Toile signée portant cette mention du peintre: 'Ébauche. Faire mieux n'est qu'une question de temps.' Bruxelles, Musée Wiertz (Photo Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles).*

comme le fait une récente *Histoire de la Wallonie*, qu'en son œuvre s'affirme tôt 'ce qui va devenir une constante de la contribution wallonne aux lettres françaises: l'introspection psychologique et la mélancolie, s'exprimant en œuvres brèves et sobres'.

Si la mélancolie de Pirmez est incontestable, je ne la crois pas spécifiquement wallonne, surtout telle qu'il l'exprime, car elle vient de *René* et elle est souvent conventionnelle et théâtrale. Que dire d'autre part de son 'introspection psychologique', même s'il était prouvé qu'il y a là une constante wallonne? Pirmez, en s'interrogeant sans cesse, romantiquement, interroge plutôt celui qu'il veut ou croit être, en se donnant d'avance la réponse. Et jamais cet écrivain prolixe ne s'exprime 'en œuvres brèves et sobres', même s'il accumule des maximes trop souvent banales.

ACOZ. 'LA TOUR OCTAVIENNE' PAR A. DE MARNEFFE. *La tour, construite d'après les plans d'Octave Pirmez, servait d'ermitage à l'écrivain dont la mère avait fait restaurer au village d'Acoz, dans un grand parc, un château de belle allure. Bruxelles, Bibliothèque Royale, Musée de la Littérature (Photo Bibliothèque Royale).*



Né à Châtelet en 1832, dans une riche famille de propriétaires à la conscience tranquille, mort en 1883 dans son château d'Acoz, Pirmez est resté fidèle au dandysme désuet de ses vingt ans, à la mélancolie morbide héritée du Chateaubriand des premières années du siècle. Il a cru alors pouvoir définir la situation de son cœur: 'fatigue, vague tristesse, satiété' et celle de son esprit: 'fâcheuse, flottante; paresse, fatigue'.

Il ne guérira pas de ce mal du siècle, peut-être parce qu'il n'aura pas à lutter pour vivre, sans doute parce qu'il trouve que cela convient à sa nature efféminée. Prisonnier volontaire d'un milieu conservateur et catholique où l'on collectionnait les récits de morts édifiantes, il a tâché de se donner toujours bonne conscience, en s'enfermant dans un idéal de respectabilité, de conformisme, de penseur chrétien. Il a étouffé ses velléités d'indépendance intellectuelle et philosophique, sa fantaisie, sa vivacité, pour se donner à lui-même et laisser aux autres une image où la pose joue un grand rôle, jusque dans son style trop souvent guindé.

C'était pourtant un artiste, un poète à la sensibilité très vive, et qui savait écrire. Mais cet artiste à l'esprit hésitant a cru qu'il était un penseur, un philosophe, un moraliste parce qu'il était un grand lettré, un grand liseur. Ses lectures éclectiques et une nature qu'il comprimait ont d'ailleurs ébranlé sa foi, mais il s'est efforcé de dissimuler son drame intérieur, qui aurait pu stimuler une véritable introspection et des réflexions personnelles. D'où, au milieu de notations sincères, le fatras de ses maximes, de ses lieux communs, de ses banalités drapées, dans les *Feuillées* (1862) et les *Heures de philosophie* (1873). Même les *Jours de solitude* (1869), qui sont beaucoup plus originaux et plus poétiques par endroits, et où il y a

d'excellentes pages d'un bon prosateur, d'un poète en prose, d'un peintre impressionniste, d'un voyageur attentif à la beauté, à la plasticité des paysages, restent trop souvent encombrés de dissertations, de tirades théâtrales, d'abstractions et de clichés.

Rémo, souvenir d'un frère (1878) aurait pu être un chef-d'œuvre. C'est la biographie de son jeune frère Fernand, mort en 1872, à vingt-huit ans, parce que — nouveau mal du siècle et plus poignant — il était en révolte contre son milieu bourgeois et 'bien pensant' et ne pouvait réaliser ses rêves de militant généreux, proche du peuple, pacifiste, voulant transformer la société. Mais ce récit romancé, par endroits émouvant lorsqu'il est un témoignage sincère, est souvent oratoire, gâté par la mise en scène, les réticences et les déformations de la vérité, par la gageure de célébrer un agnostique en faisant l'apologie de la foi.
Marguerite Yourcenar, dans ses *Souvenirs pieux* (1973), n'est pas moins sévère que moi dont, du fond de son Amérique, elle ignorait le jugement. Elle a voulu s'intéresser à son grand-oncle et lire ses œuvres, en commençant par les *Feuillées*: 'Le livre, dit-elle, me tomba des mains dès les premières pages. Son contenu, composé de pensées, forme qu'il affectionna toujours et qui convient mal à son manque de tranchant, m'affligea presque autant que les pieux lieux communs de sa mère.' L'auteur des *Mémoires d'Hadrien* parle de 'l'insupportable bourdonnement des lieux communs' des *Heures de philosophie*. Elle a certes aperçu quelques réussites éparses dans ces volumes qui ne pourraient survivre que réduits à une petite anthologie; elle a vu la supériorité relative des *Jours de solitude*, malgré toujours 'l'apprêt du style'. Mais il lui a été impossible de ne pas se souvenir des 'sépulcres blanchis' en lisant la correspondance de Pirmez et ses lettres à son ami José de Coppin. Habile à faire la critique des témoignages, elle a jeté une lumière révélatrice, accablante pour Octave, sur la mort de Rémo à Liège. Elle a évoqué son suicide, en 1872, debout, devant le miroir, au son d'un air de *Tannhauser* joué par une boîte à musique rapportée d'Allemagne. Cette fin romantique d'un idéaliste étouffé par son milieu et refusant une vie malgré lui inutile, la famille, à commencer par la mère avec la complicité d'Octave —, l'a transformée en 'un fatal accident'. Il ne fallait pas compromettre l'honorabilité de cette bourgeoisie bien pensante.
On me permettra de terminer ce chapitre sur cette double image d'un romantisme qui se prolonge et d'une bourgeoisie conformiste, fermant les yeux sur ce qui la gêne. Les pages qui suivent, consacrées au roman réaliste, pourraient s'intituler 'les yeux qui s'ouvrent'.

Joseph HANSE

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

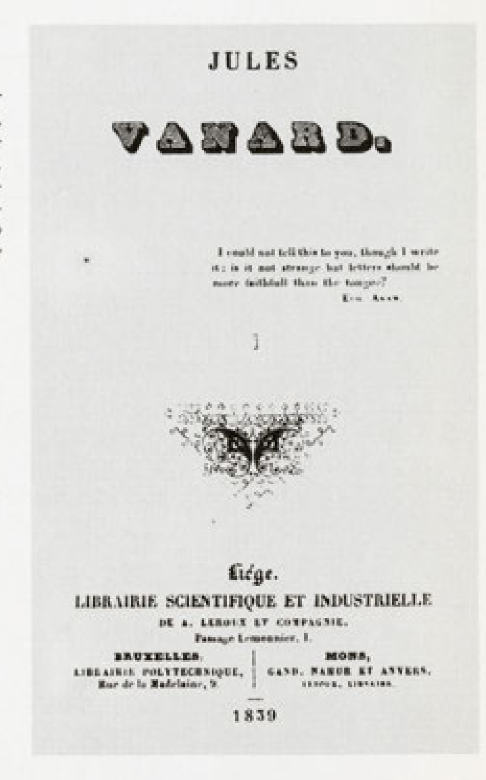
G. CHARLIER et J. HANSE, *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*, Bruxelles, 1958: G. CHARLIER, *Le Mouvement romantique en Belgique, (1815-1850)*, Bruxelles, t. I, 1948, t. II, 1959; M. WILMOTTE, *La Culture française en Belgique*, Paris, 1912; F. SEVERIN, *Théodore Weustenraad*, Bruxelles, 1914; M. THIRY, *Étienne Hénaux*, (Bulletin de l'ARLLF, t. XXXVI, 1958); E. VAN BEMMEL, *Patria Belgica*, 3e partie, Belgique morale et intellectuelle, Bruxelles, 1875; C. POTVIN, *Cinquante ans de liberté*, t. IV, Histoire des lettres en Belgique, Bruxelles, 1882; G. DOUTREPONT, *Histoire illustrée de la littérature française en Belgique*, Bruxelles, 1939; C. HANLET, *Les Écrivains belges contemporains*, Liège, 1946, t. I; Notices de la *Biographie nationale:* D. Sottiau, (t. XXIII), É. Hénaux, (t. IX), Wacken, (t. XXVII), Clesse, (t. XXIX), Potvin, (t. XXXIV), Pirmez, (t. XVII); *Bibliographie des écrivains français de Belgique*, Bruxelles, ARLLF. Sur le romantisme au Pays de Liège, voir plus particulièrement le catalogue détaillé de l'Exposition *Le Romantisme au Pays de Liège*, Liège, 1955 par RITA LEJEUNE, JEAN LEJEUNE et JACQUES STIENNON.

Du romantisme au naturalisme et au symbolisme

Le lyrisme romantique, donnant la primauté au sentiment, s'épanche en poésie, dans nos provinces, jusqu'en 1880 et au-delà. Le roman, au contraire, orienté d'ailleurs en France vers le réalisme en pleine époque romantique, glisse tout naturellement chez nous de l'histoire nationale à l'étude des mœurs (on n'abandonnait pas ainsi les sujets belges), sous l'influence de la France et des débats qui, dans les deux pays, tournent autour du réalisme après 1850, et à la faveur de préoccupations sociales et démocratiques mettent en cause la bourgeoisie et les classes laborieuses. On écrira plus tard quelques romans d'analyse.

On pourrait croire que la présence en Belgique de nombreux proscrits et exilés qui s'y réfugient après le coup d'État du 2 décembre 1851 a directement influencé les milieux littéraires. Il n'en est rien. Ces Français ne se sont d'ailleurs pas installés en Wallonie, sauf parfois à Spa, mais à Bruxelles. Leur action s'est limitée aux journaux, à des conférences, à des conversations, elle n'a guère agi sur les goûts littéraires. Tout au plus peut-on observer que l'exil de Victor Hugo n'a sans doute pas été étranger à la publication à Bruxelles, en 1862, des *Misérables*, qui ont fait grand bruit.

Mais le roman avait déjà pris depuis cinq ans sa nouvelle direction, vers l'étude des mœurs. Peut-on, avant 1857-1858, citer des 'précurseurs'? J'hésite à retenir, mais aussi à sacrifier, un roman anonyme, *Jules Vanard* (1839); il est d'un auteur liégeois peu connu que son contemporain, l'érudit Ulysse Capitaine, a identifié: il s'agit de Mathieu EVRARD, Inspecteur au Chemin de fer de l'État. *Jules Vanard*, qui se passe à Bruxelles, à Liège et à Spa, ne manque pas de qualités, malgré quelques lourdeurs, dans l'observation et l'évocation malicieuse des mœurs; mais il fait surtout penser aux contes licencieux et lestes du XVIIIe



JULES

VANARD.

Liége.

LIBRAIRIE SCIENTIFIQUE ET INDUSTRIELLE

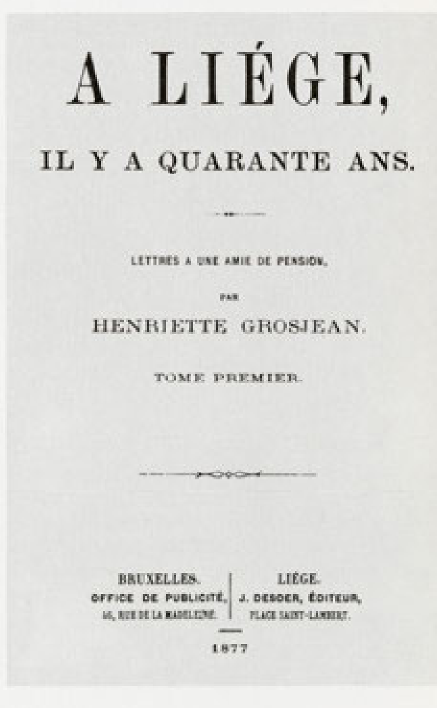
DE A. LEROUX ET COMPAGNIE.

Passage Lemonnier, 1.

BRUXELLES, LIBRAIRIE POLYTECHNIQUE, Rue de la Madelaine, 9. | MONS, GAND, NAMUR ET ANVERS,

1839

JULES VANARD. *Liège, Librairie scientifique et industrielle. 1839. Liège. Bibliothèque Communale (Photo Bibliothèque Communale).*



A LIÉGE,

IL Y A QUARANTE ANS.

LETTRES A UNE AMIE DE PENSION,

PAR

HENRIETTE GROSJEAN.

TOME PREMIER.

BRUXELLES. OFFICE DE PUBLICITÉ, 46, RUE DE LA MADELEINE. | LIÉGE. J. DESOER, ÉDITEUR, PLACE SAINT-LAMBERT.

1877

HENRIETTE GROSJEAN, *À LIÈGE IL Y A QUARANTE ANS. LETTRES À UNE AMIE DE PENSION, 3 volumes, Liège, Desoer, 1877. Liège, Bibliothèque Communale. (Photo Bibliothèque Communale).*

siècle. Plus tard, l'auteur sera plus réservé lorsqu'il publiera en 1877, anonymement, de prétendues lettres d'Henriette Grosjean, sous le titre *À Liège, il y a quarante ans*. C'est, en trois volumes et en un millier de pages, la correspondance d'une jeune Liégeoise à une amie de pension, 'la chère et binâmée Zoé', dans l'année qui précède son mariage (1836-1837). Cela ne manque pas d'intérêt: Henriette est une jeune fille bien élevée, romanesque autant qu'il convient, très indépendante, bien équilibrée. Elle écrit avec aisance, avec naturel; parfois, mais c'est aussi naturel, avec un peu d'enflure. Elle évoque Liège, Paris qu'elle découvre, Spa. Elle définit assez bien sa manière lorsqu'elle déclare dans une de ses lettres:

Combien de fois ne m'as-tu pas répété que j'avais le don de t'amuser et de t'intéresser, par le récit des incidents les plus vulgaires de la vie domestique et par l'analyse sérieuse ou fantasque de mes impressions...

Elle parle ailleurs de 'nos divagations de cœur et d'esprit'.

Mais revenons aux romans qui ont précédé la période réaliste. *Sœur et Frère* (1840) du Liégeois JOSEPH GAUCET (1811-1852) est encore très romantique et manque de mesure dans sa peinture prêcheuse et moralisatrice. J'en dirai autant du roman d'un autre Liégeois, HENRI COLSON (1814-1854): *Maubert* (1851) se passe en Normandie et se dénoue mélodramatiquement à Liège; il s'attaque aux préjugés sociaux de façon plus romantique que réaliste et il accumule les invraisemblances. Et que dire du style, dont on me permettra de donner un échantillon, pour montrer le chemin qu'il reste à parcourir!
Voici le portrait de l'héroïne, une jeune bourgeoise de dix-neuf ans (chapitre II):

Belle comme une de ces créatures de céleste origine que les poètes voient quelquefois apparaître dans leurs rêves, elle unissait aux charmes du corps tous ceux de l'esprit. Ses traits, parfaitement dessinés, respiraient la pureté antique; cependant, ses yeux auraient eu trop de vivacité, si la tendresse de son regard n'en eût tempéré l'éclat, et l'expression de sa bouche eût paru celle d'un dédain moqueur, si la magie de son sourire ne lui eût prêté toutes les suavités de l'amour.

On ne peut non plus voir un roman réaliste dans *Claire Stévart* (1857) d'un autre Liégeois que nous retrouverons, JOSEPH DEMOULIN (1825-1879). Le roman se passe près de Liège, dans la vallée de la Vesdre. La même année que Flaubert, il met en scène une bourgeoise que son inconduite mène au suicide. Mais avec quelle maladresse, et dans quel ton, et dans quel style encore!

J'ai cité la date de 1857. Pensons aux *Casseurs de pierres* que Courbet expose cette année à Bruxelles, où il séjourne quelque temps et où, au milieu de vives discussions sur le réalisme en art, il fait un disciple, Charles De Groux. Celui-ci sera pris à partie autant que son maître à l'occasion du salon d'automne de 1857. Les augures se déchaînent, Adolphe Siret, Victor Joly, Louis Hymans, même Eugène Van Bemmel.
En littérature, la même année, *Madame Bovary* a déjà suscité de violentes polémiques. Le réalisme a un vigoureux défenseur, le journal *Uylenspiegel*, fondé en 1856. Cela se passe à Bruxelles, mais il ne faut pas oublier que l'animateur de cet hebdomadaire est FÉLICIEN ROPS, venu de Namur, et que le plus ardent champion du réalisme dans l'équipe, où l'on trouve aussi Charles De Coster, est EMILE LECLERCQ, écrivain et peintre, né à Monceau-sur-Sambre. C'est à ses 'très chers amis Félicien Rops et Émile Leclercq' que Paul Reider dédiera *Mademoiselle Vallantin*.

Je viens de citer CHARLES DE COSTER. Il n'est pas question de l'inclure dans cette Histoire de la Wallonie. On me permettra cependant de noter que si son père, qu'il a perdu très jeune, était Yprois, sa mère était Hutoise. Mais ce romantique devenu réaliste a volontairement, dans un esprit national et patriotique, dans le souci de faire œuvre nouvelle en se rattachant à une tradition picturale, choisi de célébrer la Flandre et il l'a fait, surtout dans sa *Légende d'Ulenspiegel* (1867), qui n'ignore pas la Wallonie, avec une incontestable maîtrise, dans une langue française, sa langue maternelle, travaillée avec un art très personnel. Je l'écarte



LES RÉDACTEURS DU JOURNAL 'UYLENSPIEGEL' ANIMÉS PAR FÉLICIEN ROPS, AUTEUR DE LA LITHOGRAPHIE. *'Uylenspiegel' du 4 janvier 1857. Bruxelles, Bibliothèque Royale, Musée de la Littérature.*

aussi parce qu'il a passé toute sa vie à Ixelles; il me faut négliger ici, dans cette étude centrée sur la Wallonie, d'autres écrivains bruxellois qui ont illustré le roman réaliste. Tout au plus en citerai-je quelques-uns dans la mesure où ils ont pris pour cadre la Wallonie.

L'ami de Charles De Coster, ÉMILE LECLERCQ (1827-1907), écrivain très abondant, est resté fidèle à son Hainaut natal dans certaines de ses œuvres. Disciple de Champfleury, il s'attache à peindre les mœurs de la société contemporaine, où la bourgeoisie opprime les paysans et les ouvriers. Son premier grand roman, *L'Avocat Richard* (1858), met en scène la petite bourgeoisie de Charleroi: fils d'un tapissier-garnisseur et d'une modiste, le jeune Richard est dès son enfance destiné par l'ambition de ses parents à devenir avocat, mais il choisira d'être comédien. Leclercq fait la satire des milieux bourgeois et cléricaux. Son style est simple, aisé, parfois diffus; le récit, volontiers caricatural, est coupé de trop nombreuses digressions et réflexions moralisatrices et politiques. La psychologie est élémentaire, superficielle. Mais ce roman caractérise fort bien un réalisme qui, comme celui de Champfleury, ne se soucie d'art que médiocrement. Leclercq progressera d'ailleurs dans son intention de dépeindre les malheurs du peuple (*Une fille du peuple,* 1874), volonté alors très répandue, qui trouvera sa meilleure expression dans *Un coin de la vie de misère* de Paul Heusy (1878).



PORTRAIT ANONYME DE PAUL REIDER. Bruxelles, Bibliothèque Royale, Musée de la Littérature (Photo Bibliothèque Royale).

style rapide, précis, soucieux de respecter le naturel des dialogues. L'Académie royale de Langue et de Littérature françaises a bien fait de rééditer ce volume en 1959.

Nous avons déjà rencontré JOSEPH DEMOULIN, qui s'est partagé entre Liège et Paris où il défendait ses idées passionnément démocratiques. Il a écrit des feuilletons, des poèmes satiriques, des œuvres wallonnes, fait du journalisme. Son roman le plus connu, et qui fut réédité, est *Le D'zy* (1874), qui relève du réalisme attendri et moralisateur. Il a pour titre le nom wallon de l'orvet, dans la région condruzienne. C'est le surnom donné au hé-

PORTRAIT DE JOSEPH DEMOULIN. GRAVURE D'ADRIEN DE WITTE. *Liège, Musée de la Vie Wallonne (Photo Musée de la Vie Wallonne).*



C'est dans le même milieu, exceptionnellement favorable, de l'*Uylenspiegel* que se développe la vocation de PAUL REIDER, pseudonyme d'Alexandre-Ernest Scaron (1835-1923). Né à Bruxelles, fils d'un plafonneur, il avait dix ans quand sa mère, veuve, est venue s'installer à Namur comme commerçante. C'est à Namur qu'il a fait ses études et qu'il reviendra après un séjour à Bruxelles. Son second et dernier roman, *Marcel Rauny* (1913), évoquera son enfance et sa jeunesse namuroises. Mais cette œuvre tardive, en dépit de quelques bons chapitres, est inférieure à *Mademoiselle Vallantin* (1862), salué par *Le Figaro* comme 'le roman réaliste le plus remarquable qui a paru depuis *Madame Bovary*'.
Il se situe à Bruxelles, dans le monde étriqué et médisant de la bourgeoisie; c'est une histoire désolante et banale; une jeunesse comprimée par une mère acariâtre et possessive, un amour partagé entre la jeune fille romanesque et un séducteur sincèrement épris et qui se croit assagi, le mariage après la mort dramatique de la mère, quelques mois de bonheur jusqu'à ce que le jeune libertin reprenne sa vie volage. Tout cela est conté sans fioritures, avec un sens aigu de l'observation, dans un

ros, philosophe, droit, libéral, intelligent, toujours prêt à aider les pauvres, mais qu'une erreur judiciaire a réduit à vivre en hors-la-loi, dans les bois, comme un génie bienfaisant, aussi insaisissable qu'un orvet.
Roman populaire, sentimental, qui ne manque ni d'observation ni de psychologie, mais aux oppositions forcées, sans art dans la construction comme dans l'écriture. Celle-ci est volontairement simple, mais elle accumule les clichés.
De la même époque nous citerons seulement le roman historique et d'analyse fine et pénétrante d'EUGÈNE VAN BEMMEL, *Dom Placide* (1875), d'un tout autre ton: il prétend reproduire les *Mémoires* du dernier moine de l'abbaye de Villers-la-Ville; histoire attendrissante et romanesque d'un amour impossible à la veille de la Révolution française.

D'un autre lettré, HERMANN PERGAMENI (1844-1913), lui aussi professeur à l'Université de Bruxelles, nous mentionnerons *La Closière* (1873) et *Le Vicaire de Noirval* (1875), nous ramenant au Condroz: œuvre d'un romanesque trop facile, mais écrite avec aisance et sensibilité.



PORTRAIT ANONYME DE MARCELLIN LA GARDE. Frontispice de son recueil de poésies Grains de sable, *Bruxelles, 1842. Liège, Collection particulière (Photo Francis Niffle, Liège).*

Nous retiendrons trois auteurs qui ont évoqué l'Ardenne, célébrée aussi par VICTOR JOLY en 1854-1857. Né près d'Aywaille, MARCELLIN LA GARDE (1819-1889) a été transplanté à Hasselt comme préfet d'athénée mais est resté fidèle à son pays natal. Poète lamartinien, historien, critique d'art admirateur de Wiertz, journaliste, il a évoqué avec complaisance des 'histoires et légendes ardennaises' plusieurs fois rééditées: *Le Val de l'Amblève* (1858-1863), *Le Val de la Salm* (1866) et, dans un recueil posthume, *Le Val de l'Ourthe* (1929).
L'Ardenne et le Luxembourg ont inspiré aussi l'Arlonnais DOMINIQUE KEIFFER (1854-1891), qui en décrit les paysages et les mœurs avec précision et humour.
On trouve encore l'Ardenne dans l'œuvre abondante du Bruxellois ÉMILE GREYSON, qui sait évoquer les paysages: *Le Passeur de Targnon* (1860) et *Bon ou Mauvais au choix* (1882).

Arrêtons-nous un instant à XAVIER DE REUL (1832-1895), auteur de plusieurs romans. Né à Bombaye près de Visé, il a quitté son pays vers sa vingtième année pour voyager en Allemagne et surtout en Italie avant d'entreprendre à Bruxelles des études scientifiques. Son premier roman, le meilleur, *Le Roman d'un géologue* (1874), est en partie autobiographique. Le narrateur, un jeune géologue, rencontre et aime, dans la région d'Andona, près de Turin, au moment d'un conflit avec l'Autriche, une jeune et vive Tyrolienne, que la mort emporte bientôt. C'est assurément, sinon un roman réaliste, une des meilleures œuvres de l'époque, rééditée à juste titre par l'Académie. Nous sommes encore sensibles à cette fantaisie, à cette observation attentive, émue et souriante, à la vivacité du récit, à la simplicité élégante de l'analyse.

Et voici encore, pour finir, une œuvre, et de haute qualité, de ces années fécondes qui ont précédé 1880. Elle est d'un Verviétois, PAUL HEUSY, pseudonyme d'Alfred Guinotte (1834-1915). Son premier roman, *Un coin de la vie de misère* (1878), a été publié à Paris où, docteur en droit, il était venu, muni d'une lettre de Rops pour Léon Cladel, afin de fréquenter les milieux naturalistes. Et c'est bien un roman naturaliste que le premier des quatre récits (dédiés à Flaubert, Daudet, Edmond de Goncourt et Zola) qui composent le recueil et qui seront six dans une nouvelle édition en 1883: *Antoine Mathieu, étude de pauvre*. Les autres ont pour cadre la campagne française ou Paris et sa banlieue. Mais tous sont des 'études de pauvre' et témoignent d'une observation émue et attentive des 'coins de la vie de misère', d'un art incontestable dans l'agencement d'un récit objectif et dans le style ferme et sobre. À peine, çà et là, sous l'influence de l'émotion, l'auteur se permet-il une digression morale. Le plaidoyer est dans l'âpreté du récit, qui ne cherche jamais un succès facile. Jamais encore on n'avait évoqué chez nous avec autant de force dure la désolation de ce monde des mineurs et des pauvres quartiers de Liège vers 1840 !
Ce livre, réédité aussi par l'Académie, est une réponse pertinente à ceux qui, comme Maurice Wilmotte, se sont imaginé, en évoquant la sensibilité wallonne, que le naturalisme ne pouvait en être un principe fécondant.



ANTOINE MATHIEU

ÉTUDE DE PAUVRE

I



LA rue des Aveugles, à Liège, est une petite rue étroite et sombre, aboutissant à la Meuse. Des bâtiments la ferment aux deux extrémités. De chaque côté on doit passer sous un porche pour y pénétrer. Sa largeur dépasse à peine deux mètres. Les maisons qui la bordent l'étreignent entre leurs hautes façades. Aux divers étages, des cordes tendues la traversent, portant des linges troués, des jupes

PAUL HEUSY, *UN COIN DE LA VIE DE MISÈRE, 2me édition, Paris, 1883. Début d'un des récits composant le recueil,* Antoine Mathieu, étude de pauvre. *L'Académie royale de Langue et de Littérature françaises a réédité cette œuvre en 1942. Bruxelles, Bibliothèque Royale, Musée de la Littérature (Photo Bibliothèque Royale).*

De cette fécondité, d'ailleurs, témoigne l'abondante production de Paul Heusy, toujours fidèle au même idéal de réalisme objectif, sans 'littérature'. Au cours d'une vie que vient d'éclairer Paul Delsemme et qui s'est déroulée principalement à Paris à partir de la quarantaine, avec deux séjours aux États-Unis de 1883 à 1886 et de 1908 à 1913, Paul Heusy a donné plus de deux cents contes et nouvelles à des journaux parisiens, composé, outre *Un coin de la vie de misère*, et toujours dans le même esprit, le roman douloureux d'un enfant adultérin, *Histoire du peintre Eugène-Marie*, dont une partie seulement a été publiée, et préparé un recueil, *Gens des rues*, reprenant une trentaine de nouvelles, 'études de pauvres' elles aussi, faisant le procès sévère de la société et publiées, à partir de 1892, dans *Le Radical*, un quotidien de Paris où il fut également chroniqueur judiciaire et critique d'art.

En dehors de ce roman et de ces nouvelles, d'ailleurs directement influencés par les milieux parisiens, il faut reconnaître que rien n'annonce, à Liège, à la veille du mouvement littéraire de 1880, une révolution, sous la forme d'une adhésion au Parnasse (il ne peut

encore être question de symbolisme) ou au naturalisme.

À Bruxelles au contraire, le renouveau se prépare progressivement de 1870 à 1880, dans d'actives revues littéraires où l'on retrouve la présence agissante de Camille Lemonnier et la volonté de s'inscrire dans la 'modernité'.

On sait que les deux sources du nouveau fleuve, dont les eaux allaient relier, féconder toutes les

PORTRAIT DE XAVIER DE REUL PAR AUGUSTE DANSE.



provinces, ont été les milieux universitaires de Bruxelles et de Louvain et qu'ils se sont bientôt rejoints dans *La Jeune Revue littéraire* (décembre 1880), devenue *La Jeune Belgique* en 1881. Un Liégeois, CHARLES MAGNETTE, sous le nom de CHARLES METTANGE, assurait le secrétariat général, mais il se retira au moment où *La Jeune Belgique* prenait son vrai visage et sa vraie direction en 1882, lorsqu'elle devint la propriété de Max Waller.

Pour voir le chemin parcouru en peu d'années, on peut confronter l'*Anthologie belge,* publiée 'sous le patronage du Roi' en 1874 par Amélie Struman-Picard et Godefroid Kurth, et les premiers tomes de *La Jeune Belgique*.

Les titres des poèmes rassemblés dans l'*Anthologie* sont significatifs autant que le ton et le style: *La Voix des aïeux, Le Doute, Rêverie, Solitude, Prière au bord d'une houillère, Les Cloches du dimanche, L'Enterrement, La Chaumière, Pourquoi dois-je pleurer?, Illusions évanouies, L'Amour et la Mort,* etc.

Ouvrons *La Jeune Belgique*. D'autres dieux y sont adorés. En poésie, les maîtres sont Gautier, Hugo, mais aussi Baudelaire, Banville, Richepin. En prose, ce sont les naturalistes, Cladel, Zola, Daudet, Goncourt et CAMILLE LEMONNIER, qui vient, en 1881, de publier en volume son chef-d'œuvre, *Un Mâle,* paru en feuilleton dans un journal français, et de rééditer, sous le titre *Les Charniers,* son vigoureux témoignage sur *Sedan* (1871).

On sait que *La Jeune Belgique* étend son rayonnement sur la Belgique entière. Parmi ses collaborateurs wallons des premières années on peut citer les frères DESTRÉE, JULES et OLIVIER-GEORGES (Marcinelle), CÉLESTIN DEMBLON (Neuville-en-Condroz), FRANCIS NAUTET (Verviers), FRANS MAHUTTE (Mons), AUGUSTE VIERSET (Namur), FERNAND SEVERIN (Grand-Manil), HECTOR CHAINAYE (Huy). Ils seront beaucoup plus nombreux dans la suite.

En attendant, Liège, précédée d'ailleurs par Verviers, se réveille de ce que Mockel appelait son 'encroûtement lugubre'.

C'est en décembre 1884 que Mockel, à dix-

huit ans, fonde *L'Élan littéraire*, auquel succédera, en 1886, *La Wallonie*.
Qu'il nous suffise de dire ici qu'il était rejoint et secondé par des étudiants liégeois et wallons et par deux Hutois qui luttaient pour le même nouvel idéal poétique dans une revue bruxelloise, *La Basoche* (1884-1886); HECTOR CHAINAYE (1865-1913) et CHARLES DE TOMBEUR. La revue *La Wallonie* va naître. La Wallonie, le pays, proclame son existence. Le retard est enfin, et définitivement, comblé.

N'oublions pas cependant que le tableau ici tracé n'est qu'un volet de l'histoire de la littérature française de Belgique. On n'a de celle-ci qu'une idée très imparfaite si on oublie l'apport considérable, et strictement parallèle, des écrivains français de Flandre et de ceux qui résidaient à Bruxelles. On retrouve d'ailleurs les uns et les autres, avec des Français, à *La Wallonie* comme à *La Basoche*, à *La Jeune Belgique* et à *L'Art Moderne*.

PORTRAIT ANONYME DE CHARLES DE TOMBEUR. Bruxelles, Bibliothèque Royale, Musée de la Littérature (Photo Bibliothèque Royale).



ACADÉMIE ROYALE DE LANGUE ET DE LITTÉRATURE FRANÇAISES DE BELGIQUE
(Collection de réimpressions)

HECTOR CHAINAYE

L'AME DES CHOSES

H. VAILLANT-CARMANNE, S. A., IMPRIMEUR DE L'ACADÉMIE
4, PLACE SAINT-MICHEL, 4, LIÈGE
1935

HECTOR CHAINAYE, *L'ÂME DES CHOSES, Paris, Vanier, 1890. Ce recueil de proses poétiques, publié à un très petit nombre d'exemplaires devenus introuvables, a également été réédité par les soins de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises. Liège, Collection particulière (Photo Francis Niffle, Liège).*

Dernier détail piquant et à première vue paradoxal. C'est en 1886, l'année où se fonde *La Wallonie*, que la littérature flamande, jointe à la philologie, a le privilège d'obtenir son Académie propre. La littérature française n'aura la sienne qu'en 1920. Prétendument, il lui suffit d'avoir accès à la respectable Académie thérésienne, où les écrivains flamands sont d'ailleurs admis aussi bien que les français mais où n'entrera aucun de ceux qui, dans notre pays, ont si bien servi la littérature française depuis 1880.
Ils n'étaient, reconnaissons-le, nullement im-

patients de voir se constituer une *Académie* vouée 'à la défense et à l'illustration de la langue française'. Le nom même d'Académie, depuis les sarcasmes de Waller et de son équipe, leur était odieux et le titre d'académicien leur paraissait ridicule depuis qu'il avait été porté, avant 1880, par les tenants, j'allais dire les tenanciers, du conformisme littéraire. Il leur faudra longtemps pour admettre qu'une Académie n'est pas nécessairement vouée à servir la littérature 'académique'.

Joseph HANSE

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Voir la bibliographie du chapitre précédent. G. CHARLIER, *Les Débuts du réalisme en Belgique*, dans *De Montaigne à Verlaine*, Bruxelles, 1956; G. CHARLIER, *Le Roman réaliste à l'époque romantique*, Extraits et notices, Bruxelles, 1944; G. VANWELKENHUYZEN, *L'Influence du naturalisme français en Belgique*, Bruxelles, 1930; P. REIDER, *Mademoiselle Vallantin*. Réédition, Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen, Bruxelles, 1959; X. DE REUL, *Le Roman d'un géologue*. Réédition, préface de Marie Gevers, Bruxelles, 1958; P. HEUSY, *Un Coin de la vie de misère*. Réimpression, introduction par Gustave Vanzype, Bruxelles, 1942; A. STRUMAN-PICARD et G. KURTH, *Anthologie belge* (Poésie) publiée sous le patronage du Roi, Bruxelles, Paris, 1874; *Le Parnasse de la Jeune Belgique*, Paris, 1887; C. LEMONNIER, ED. PICARD, G. RODENBACH, E. VERHAEREN, *Anthologie des prosateurs belges* publiée avec l'appui du gouvernement, Bruxelles, 1888; P. DELSEMME, *Pour une meilleure connaissance de Henri Heusy*, dans *Regards sur les lettres françaises de Belgique*, études dédiées à la mémoire de Gustave Vanwelkenhuyzen, Bruxelles, 1976.

LA MEUSE À DAVE PAR LE PEINTRE EUGÈNE VERDYEN, *né à Liège en 1836. Huile. L'œuvre symbolise on ne peut mieux la grand-route liquide reliant directement le pays wallon à la France. Les eaux de la Meuse et celles de ses affluents jouent un rôle essentiel dans la poésie et la prose de nos symbolistes. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts (Photo A.C.L.).*



La découverte triomphante du symbolisme

La Wallonie d'Albert Mockel

LA MEUSE À OUGRÉE EN 1875. POINTE DE L'ILE AUX CORBEAUX. *'Le premier paysage que j'ai aimé, c'est le site d'Ougrée (alors plus verdoyant) avec l'île aux corbeaux...' (Albert Mockel, Lettre au Conseil Communal d'Ougrée avant 1918, provenant de la maison parisienne de Rueil-Malmaison). Liège, collection particulière (Photo Fonds d'histoire du mouvement wallon, Liège).*



Je me rappelle vivement l'impression que j'en eus: il entrait un malicieux plaisir de déconcerter dans les propos, d'un scepticisme nonchalant, que tenait Paul Valéry, le soir du 29 mai 1936, devant la grande salle du Conservatoire de Liège. C'était après une périlleuse représentation des *Flaireurs* de Charles Van Lerberghe, étiqueté 'Flamand' d'après la 'nationalité' du père, mais si essentiellement Wallon, de par son œuvre et de par sa mère. Ce texte était peu fait pour le rouge et or d'un si pompeux théâtre. Un public chaleureux, tout émaillé de jeunesse, était venu entendre le poète en pleine gloire évoquer le mouvement littéraire du symbolisme, dont il avait été un participant sans doute marginal (au livre du symbolisme, les marges sont beaucoup plus larges que le texte) mais de première grandeur. La date choisie pour cette commémoration était presque jour pour jour celle du cinquantième anniversaire de la revue *La Wallonie*, fondée à Liège par Albert Mockel. Avec Mockel, avec Valéry, qui représentait l'Académie française, d'autres collaborateurs de l'ancienne jeune revue étaient dans la salle, Charles Delchevalerie, Xavier Neujean, bourgmestre de la ville, qui figure aux sommaires sous le nom de Reivax, Ernest Mahaim. Henri de Régnier, un des piliers de la revue et son codirecteur pendant deux ans, aurait dû être là; on avait appris sa mort l'avant-veille.

La solennité dont l'heure était revêtue par ce deuil prêtait une majesté plus grande au souvenir de ce moment de la poésie française et de la littérature universelle qu'on était venu célébrer, et dont l'auteur de *Tel qu'en songe* avait peut-être le mieux incarné le fuyant génie.
Or, doucement, comme à regret, Paul Valéry mettait en question, sous les dissolvants exquis de sa parole, que le symbolisme eût été. 'Existence du symbolisme', disait sur les affiches le titre de la conférence; le poète du *Serpent* insinuait plutôt une inexistence. Le symbolisme n'avait pas eu de corps comme doctrine, encore moins comme école ou comme groupe, tout juste comme force attractive d'affinités flottantes et comme aspiration éparse. Valéry, dans la première partie de son discours, suggérait avec suavité qu'on était un peu en train d'honorer un fantôme qu'on se serait inventé.

LE SYMBOLISME

Pourtant un tel corps astral a bien pu agir malgré son inconsistance, puisqu'il a laissé des traces et des changements dans les choses. Ces changements, ces traces sont visibles. Et, d'abord, n'avait-il pas su, de lui-même, se donner son nom, ce qui pour tout mouvement littéraire, comme pour toute société, est la première manifestation de l'être? Il le fit, et il semble bien que nous puissions dire à quelle date. Paul Dresse a rappelé celle-ci dans un substantiel article publié en tête du numéro de sa revue *Audace* consacré au souvenir du symbolisme: le mot fut proposé par Jean Moréas dès le 11 août 1885, un peu plus d'un an avant que ce poète publiât son *Manifeste* du symbolisme. Nous qui sommes faits à voir dans le symbolisme, comme dit Paul Dresse dans le même texte, cette 'sorte d'opalescence ou de lampe voilée dont la sourde lumière nous aura facilité les premières explorations du subconscient', nous nous accommodons mal de reconnaître, à l'origine de ce mouvement, dans les tâtonnements de l'obscur le poète sonore et solaire des *Stances*, qui nous a quelque peu masqué le poète des *Syrtes* et le baptiste du symbolisme. La première doctrine de Moréas est exaltée d'une saltation panique fort différente de l'atmosphère de serres chaudes, d'étangs languides ou de boudoirs étouffés qui dominera dans l'impression finalement laissée par le symbolisme. On n'en est pas ici aux vagues luminosités en aurores boréales, au rêve d'une Thulé des brumes. Si, quand dans son *Manifeste* il invite aux 'mystérieuses ellipses', Moréas apparaît bien comme l'initiateur d'un procédé spécifiquement symboliste, dès qu'allant un peu plus loin il prône la pratique des 'anacoluthes en suspens' il ouvrirait plutôt une perspective sur les futures incohérences 'exprès' des surréalistes. Mais la recommandation aux 'écrivains libres' de 'darder le terme exact du langage tels des toxotes de Thrace leurs flèches sinueuses' diffère fort du précepte verlainien de n'aller point choisir ses mots sans quelque méprise! Ce sont là des signes de cette diversité, de cette ductilité aussi de la nouvelle race qui vient d'apparaître dans la poésie française, où l'on trouvera des Méditerranéens comme Valéry et Moréas à côté des Flamands, et non seulement des tenants du vers libre à côté des fidèles du mètre traditionnel, que celui-ci soit rigoureux ou plus ou moins altéré, mais aussi tels Henri de Régnier, qui passèrent d'une métrique à l'autre comme par des saisons de leur poétique. Le symbolisme français naît en même temps sur toute l'étendue de son aire géographique et dans toute la variété de ses espèces. Le *Manifeste* de Moréas n'est pas une invention ou un acte de naissance, c'est le constat de toute une germination poétique en pleine levée, la première synthèse théorique d'une découverte éparse qui déjà, née de l'évangile verlainien et mallarméen, s'est expérimentée. Les œuvres et les rencontres se comptent déjà quand le fameux *Manifeste* paraît dans le supplément littéraire du *Figaro*, le 18 septembre 1886. Henri de Régnier a publié en 1885 ses *Lendemains*, peuplés d'abstractions significatives. Et c'est en juin 1886 qu'ALBERT MOCKEL a fait paraître le premier numéro de *La Wallonie*. Il a vingt ans.



WILLIAM DEGOUVE DE NUNCQUES. ANGES DANS LA NUIT. *Toile, 1894. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller (Photo Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo).*

ALBERT MOCKEL

L'équipée de *La Wallonie* est bien connue. Depuis deux ans, Mockel dirigeait, au sein d'un petit groupe d'étudiants liégeois, un mince organe qui fut d'abord polygraphié, *L'Elan littéraire*. Après y avoir amené quelques collaborateurs de choix, HECTOR CHAINAYE, AUGUSTE LAMEERE, FERNAND SEVERIN, le jeune directeur racheta la revue au cercle qui en était propriétaire, afin de l'orienter plus librement suivant ses aspirations propres — de même que, quatre ans plus tôt, le docteur Warlomont avait acheté *La Jeune Belgique* pour son fils Max Waller.
Et d'abord il changea son nom; mieux, il lui créa un nom. Celui de *Wallonnie*, avec deux *n*, était bien apparu lointainement dans le vocabulaire savant de l'ethnographie, mais n'avait pas fait grande fortune. Encouragé par son ami Charles de Tombeur, Mockel l'arbora, rationnellement simplifié d'une consonne, sur l'esquif qu'il lançait résolument vers le grand large du symbolisme.



PORTRAIT D'ALBERT MOCKEL (1866-1945) EN 1887. Bruxelles, Bibliothèque Royale, Musée de la Littérature (Photo Bibliothèque Royale).

QUAND MÊME!

LA WALLONIE

REVUE MENSUELLE

1re ANNÉE, 1886

AU LECTEUR

L'ÉLAN LITTÉRAIRE est mort, vive LA WALLONIE!

A nous les jeunes, les vaillants, tous ceux qui ont à cœur l'avènement littéraire de notre patrie et surtout de notre Wallonie aimée.

Belle et saine, intensément originale et artiste, elle veut que ses enfants la chantent, l'exaltent, la glorifient.

Le but est élevé, mais lointain.—

QUAND MÊME!

LA RÉDACTION.

Feuille de lancement de la revue La Wallonie, *identique en tous points à la couverture du périodique. De celui-ci, l'*Avis au lecteur *permet de mieux cerner les buts des jeunes rédacteurs et leur position à l'égard d'une Wallonie à promouvoir. Liège, Bibliothèque Communale (Photo Francis Niffle, Liège).*

Evénement rare: un poète de vingt ans invente le nom de son pays. De même qu'un romantisme est à l'origine du mouvement flamand, on trouve la genèse du mouvement wallon marquée par un autre élan littéraire, celui d'un symbolisme autochtone qui ne se réfère pas aux toxotes thraces de Moréas, mais au climat de nos vallées, la Meuse d'Hastière ou l'Ourthe de Méry, que peindra ce grand ami de Mockel, Auguste Donnay. Certes l'illustration éclatante du symbolisme dans nos provinces nordiques lui viendra des grands poètes français de Flandre plutôt que des nôtres; et, d'autre part, certes la revue de Mockel ne doit pas sa plus grande gloire à son wallonisme en soi, à l'action qu'elle aurait exercée pour la prise de conscience de la nation nouvelle, mais bien à son universalité littéraire, à l'exploit d'avoir pendant sept ans fait paraître à Liège une revue vite devenue des plus importantes dans la poésie française. Elle n'en a pas moins marqué l'heure où la Wallonie, en apprenant son nom — sans doute distraitement — commence d'apprendre qu'elle existe.

ALBERT MOCKEL, WALLON, FRANÇAIS ET EUROPÉEN

Albert Mockel, chez qui vibraient intensément la fibre wallonne et la fibre française, avait du sang germain, et notamment d'une Germanie très nordique, au point qu'au XVe siècle la famille de sa mère, les Behr, gouverne la Courlande. C'est un phénomène courant que des chefs du mouvement wallon portent des noms germaniques: vertu d'assimilation de la marche romane... La ferveur française et wallonne de celui que Stefan Georg appellera 'der deutsche Mockel' est d'autant plus notable qu'à l'époque la vogue intellectuelle, chez nous comme à Paris, va vers la philosophie et la musique allemandes; or, Mockel est philosophe et musicien. Ses amis et lui pratiquent Schopenhauer et versent passionnément dans le wagnérisme. Cela n'empêche qu'avec Jules Destrée il soit des fondateurs de l'*Assemblée wallonne,* qu'il aille se fixer en France, par inclinaison, dès qu'il le peut, qu'il écrive les paroles et la musique d'un *Chant des Wallons* dont une seule chose empêche que nous en fassions notre chant national, aujourd'hui que nous nous en cherchons un aux paroles françaises: c'est, semble-t-il, qu'il est trop beau. On voit paraître là l'homme d'action, créateur de revue, assembleur de volontés, éveilleur de peuple, visionnaire du futur; celui qui, parlant de la fusion de nos lettres de Wallonie dans la grande littérature française, devait tenir en 1897 ce propos d'une perspicacité si précoce: 'la Wallonie n'est plus isolée — *on ne peut plus l'être dans l'Europe d'aujourd'hui...*' Un homme d'action singulier d'ailleurs, pétri de scrupules, raffinant toutes ses tâches, par là toujours tourmenté d'obligations parmi lesquelles il en était, comme d'écrire une lettre, auxquelles il s'attachait quelquefois pendant des semaines: il aura été l'un de nos derniers épistoliers. A cette conception très sociale de ses devoirs, on peut dire que son œuvre de poète fut largement, cruellement sacrifiée, et dès la fondation de *La Wallonie*.

La revue devait vivre sept ans, durée élégamment décidée d'avance par elle-même ou plutôt par un de ses premiers rédacteurs, PIERRE-MARIE OLIN. Celui-ci, avec GUSTAVE RAHLENBECK, MAURICE SIVILLE, ERNEST MAHAIM, puis Henri de Régnier, fut de ceux que Mockel aimait à citer comme ayant composé son premier état-major. Très tôt d'autres amitiés se rallient, souvent très brillantes, et de Flandre comme de France.

De France: le zèle, l'incomparable séduction, la qualité humaine et la conviction poétique de Mockel vont lui gagner non seulement comme collaborateurs, mais comme des frères — et liés par une fraternité dont beaucoup nous ont dit la qualité merveilleuse — tous ceux-là dont le dénombrement nous étonne par son opulence. De Gide, n'y eût-il que le *Voyage au Spitzberg*, de Valéry, n'y eût-il que *La Fileuse*, de Mallarmé, n'y eût-il que *Ses purs ongles très haut* ou que *Tout à coup et comme par jeu,* pendant sept ans on aura vu venir de France chez l'imprimeur liégeois Vaillant-Carmanne, pour y être placés, sous

LE CHANT DE LA WALLONIE


Paroles et Musique d'Albert MOCKEL.



LE CHANT DE LA WALLONIE. Paroles et musique d'Albert Mockel. Imprimé à Liège, chez la Vve Léopold Muraille. Bruxelles, Bibliothèque Royale, Musée de la Littérature (Photo Bibliothèque Royale).

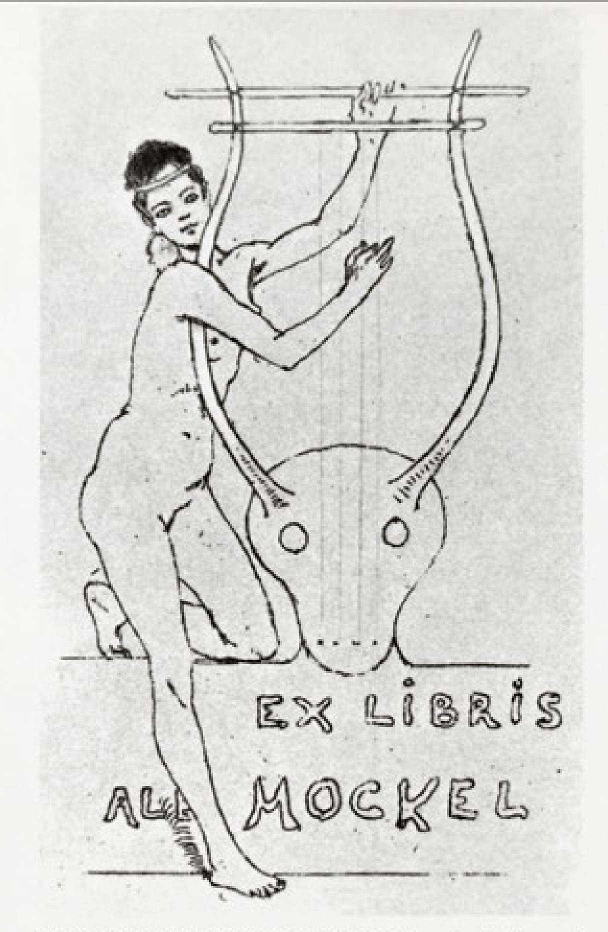
des bandeaux ou avant des culs-de-lampe de Rassenfosse ou d'Auguste Donnay, une procession de textes qui forment une des plus belles anthologies du symbolisme français que l'on puisse composer.

De Flandre, aussi... Comment Mockel, ardent prosélyte du génie français, ardent poète, ne se serait-il pas porté avec enthousiasme vers les poètes flamands qui ouvraient à la poésie, et à la poésie française, de grandes régions vierges? Aussi, les prestiges de son charme aidant, lia-t-il avec Verhaeren, dont il devait étudier et manifester magistralement la philosophie poétique, avec Charles Van Lerberghe, qu'il allait aider d'une assistance communiante dans l'élaboration de *La Chanson d'Eve*, avec Max Elskamp, à travers les épreuves qui les atteignirent tous deux, des amitiés exemplaires, dont la présence assidue des grands Flamands aux sommaires de *La Wallonie* est le gage. Dans la courte et rayonnante 'histoire de la poésie française en Flandre', cet épisode de la collaboration à la revue symboliste liégeoise est un des plus marquants.

LA PART DES WALLONS

Enfin, et ce n'est sans doute pas ce qui est le moins important aux yeux de Mockel, la terre wallonne aussi fournit son contingent. Nous allons les voir en action, ces FERNAND SEVERIN, quelles qu'aient pu être les réticences et même les dérobades momentanées, de ce

grand ombrageux, mais surtout ces Liégeois, Célestin Demblon, Maurice Wilmotte, Charles Delchevalerie, Auguste Donnay. Puisque c'est à Liège qu'on fait la revue, ils seront les artisans des tâches ingrates ce qu'on appelle, en politique, les militants de la base. L'histoire aime à marcher vite quand elle a longtemps été lente. La littérature française en Belgique était encore vers 1880 un somnolent désert, d'où l'on n'avait vu se lever que des œuvres exceptionnelles, celles de De Coster, d'Octave Pirmez. Cinq ou six ans plus tard, non seulement *La Jeune Belgique* avait fait jaillir sur ces horizons torpides sa flambée d'enthousiasme, mais, s'étant croisée pour un idéal parnassien d'ailleurs vague alors que ce Parnasse appartenait déjà pour une bonne part aux temps révolus, voici qu'elle était déjà dépassée par de plus jeunes revues, qui, elles, se portaient tout de suite à la pointe de l'exploration poétique; si bien que la révolution littéraire belge de 1882, qui n'avait jamais été très révolutionnaire, faisait figure de réactionnaire acariâtre à côté des aventureux explorateurs du nouveau que conduisait Mockel. Et c'est en terre wallonne que s'équipait cette expédition, qui devançait de tout un âge l'attardée *Jeune Belgique* et qui appelait à elle les poètes français et flamands d'avant-garde.



EX-LIBRIS D'ALBERT MOCKEL. Non signé (Armand Rassenfosse), non daté. Liège, Bibliothèque de l'Université, Réserve (Photo Bibliothèque de l'Université).

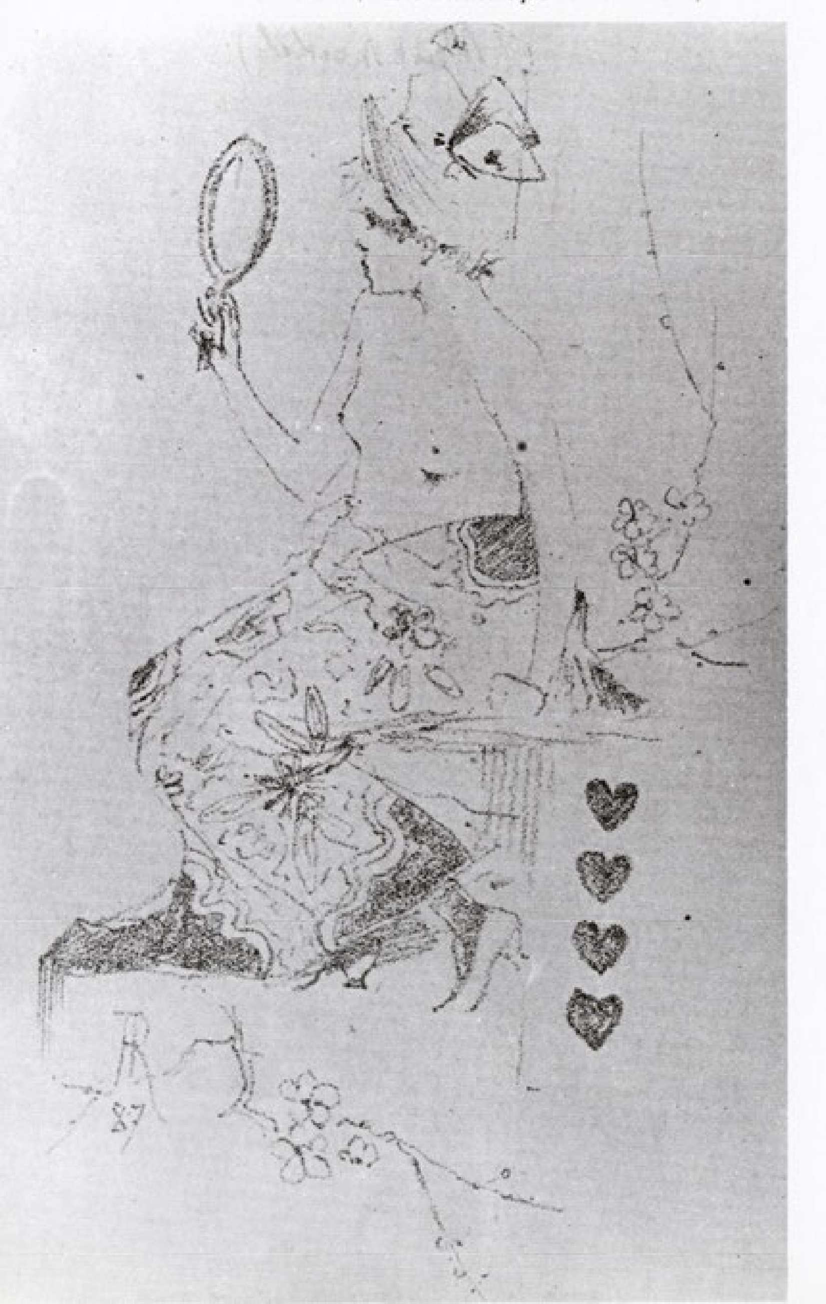
La carrière de *La Wallonie* passe par deux périodes, séparées par le départ pour Paris d'Albert Mockel, en avril 1890. On peut imaginer l'atmosphère des quatre premières années, estudiantine, folklorique et wagnérisante, par le petit livre autosatirique que Mockel publie en 1887 sous la signature de L. Hemma, *Les Fumistes wallons*. Il faut reconnaître à cette jeunesse qu'elle connaissait ses travers et savait en rire; on n'aurait guère vu Waller ni surtout Gilkin ou Giraud se caricaturer eux-mêmes aussi irrévérencieusement.

Au *Mouvement wallon* (c'est le nom que porte la revue dans cette pochade, et le trait n'est pas sans signification), les séances du comité de rédaction alternent avec des descentes en Petite-Bêche, au théâtre de marionnettes du quartier d'Outre-Meuse, ou des sorties en 'foire d'octobre'. Les acteurs de ce jeu chatnoiresque gesticulent en déclamations symbolardes où s'insèrent des bribes de patois local et d'allemand, car ces Wallons presque tous tournés sentimentalement et politiquement vers la France sont imbus, on l'a dit, de walkyrisme et de nietzschéisme. Ils s'appellent O'Chanvre (Olin), Mortembouche (Rahlenbeck), Austérin (Severin), Letribun (Demblon), Letournant (Girran-Garnir), Quelvocable (Mockel), etc. Et la geste de leurs tribulations littéraires, wallonisantes et amoureuses n'est pas mal résumée par le sous-titre du petit volume: *Histoire de quelques fous*.

Faut-il dire que ces quelques fous ont d'autres mérites que d'être allés boire le *péket* avec les montreurs de marionnettes ou de s'être amourachés à trois d'une donzelle sans savoir que c'était la même? On joue aux escholiers de toujours, mais on écrit, et on travaille à la revue. C'est par correspondance, expliquera Mockel, que le plus souvent il amène des héros

lointains à rejoindre sa phalange. En 1887, les *Ecrits pour l'art* ayant cessé de paraître, Mockel ouvre sa revue à tout le groupe symbolique-instrumentiste, René Ghil en tête, malgré les réserves que peuvent lui inspirer les théories de celui-ci. L'année 1890 débute par un autre événement pour la revue et pour le symbolisme: elle publie le drame de Maurice Maeterlinck, *L'Intruse*.

ARMAND RASSENFOSSE. FRONTISPICE DU LIVRE *LES FUMISTES WALLONS. Crayon. Signé et daté (1897). Cette nudité légère, ces quatre cœurs (allusion aux trois des jeunes collaborateurs de* La Wallonie *tombés amoureux de la même femme), introduisent avec joliesse le petit livre de Hemma-Mockel. Petit livre devenu une rareté bibliographique. Liège, Bibliothèque de l'Université (Photo Bibliothèque de l'Université).*



TRADITIONALISTES BRUXELLOIS ET SYMBOLISTES LIÉGEOIS

Les Jeune Belgique bataillaient volontiers: il y eut des heurts entre les deux tendances. Une détente devait se produire en 1891, quand la revue de Bruxelles, sous la direction de Valère Gille, eut tenté de donner quelques gages à la poésie nouvelle en accueillant de rares textes d'Henri de Régnier et de Vielé-Griffin; mais en 1893 la réaction classique sera proclamée par le nouveau directeur, Iwan Gilkin.
Les démêlés entre traditionalistes bruxellois et symbolistes campés à Liège sont retracés dans un curieux document reproduit par *Audace*, nº 1 de 1970, déjà cité. Préparant sa thèse d'agrégation, un élève de l'Ecole normale supérieure de Paris, nommé Georges Pompidou, avait interrogé Albert Mockel sur les rapports de *La Wallonie* avec *La Jeune Belgique* et avec Verhaeren. Mockel, toujours d'une gentillesse et d'une exactitude exemplaires, répondit par une lettre de douze pages, datée du 20 mars 1933. Il la terminait en priant son jeune correspondant de la lui renvoyer quand il s'en serait documenté, envisageant, expliquait-il, de s'en servir pour une étude plus développée. La pièce revint donc à Mockel, et l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises la trouva dans l'énorme correspondance du poète quand elle fut devenue la légataire universelle de Mme Marie Mockel. Son secrétaire perpétuel eut l'honneur de restituer la précieuse lettre à son destinataire, devenu président de la République, lors de la visite officielle à Liège de celui-ci, en 1970.
La Jeune Belgique, de qui se séparent alors, avec Georges Eeckhoud, Henry Maubel, Eugène Demolder, les Wallons LOUIS DELATTRE et FERNAND NAUTET, choisira de durer sans gloire jusqu'en 1897, après s'être survécu sous la forme d'un mince cahier hebdomadaire.

ALBERT ET MARIE MOCKEL LE DÉPART POUR PARIS

En même temps que se développait un peu fabuleusement l'aventure de sa revue, le jeune

homme Mockel avait avancé dans la vie. Départ prometteur dans ses études de droit: 'grande distinction' en 1885 à la première épreuve de la candidature en philosophie et lettres, 'distinction', les deux années suivantes, à la deuxième épreuve pour le même grade et à la candidature en droit. Le souffle faiblit soudain devant les cours de doctorat. 'S'échiner à conquérir un diplôme qui ne servira jamais,' écrit-il à ses parents, 'alors que je pourrais apprendre l'harmonie à fond et lire des philosophes et des poètes...' Il va s'éprendre du grec, par échappatoire au droit. Surtout il s'est épris de Marie Ledent. D'une famille liégeoise où la musique est en honneur, elle est elle-même musicienne et cantatrice. Elle deviendra M[me] Albert Mockel. Grave et magnifique amour. Tout cela, sans compter les relations nombreuses qu'on noue avec des poètes français, fait qu'on a déjà de longtemps quitté les joyeusetés des *Fumistes wallons* en Outre-Meuse quand, après un voyage de quatre mois à travers les musées et les concerts allemands, on part pour Paris, le 8 avril 1890.

Le couple habitera d'abord rue des Ecoles. Ce n'est qu'en 1910, contrairement à ce qui s'écrit quelquefois, que les Mockel, qui se seront mariés à Paris le 1[er] février 1893, iront habiter Rueil. Les habitations successives d'Albert Mockel à Paris sont relevées dans l'excellente notice chronologique établie par M. Jean Warmoes en tête de son *Catalogue de l'exposition du centenaire*, Bruxelles (1966) notice qui a été abondamment utilisée ici.

C'est donc de Paris, dès lors, que *La Wallonie* sera dirigée, et Henri de Régnier assumera cette direction avec Mockel et Olin. Consécration, introduction définitives. La revue continue de paraître à Liège, cependant que Mockel fréquente les mardis de Mallarmé, retrouve, au Vachette, Merrill et Retté, aborde Moréas, Verlaine, Hérédia; et sa *Wallonie* peut inscrire ou continuer d'inscrire à son sommaire ces noms éclatants.

Au témoignage de Charles Delchevalerie, d'être gouvernée à distance, *La Wallonie* ne gagna pas en régularité; c'est à plusieurs mois d'intervalle qu'elle publia dès lors de plus volumineux fascicules, parmi lesquels, de plus en plus souvent, des numéros spéciaux, consacrés à Verhaeren, à Vielé-Griffin, à Bernard Lazare, à Adolphe Retté. La symphonie s'achevait ainsi sur quelques accords mémorables.

Car le terme préfixé était arrivé, la revue était au bout des sept ans de vie qui lui avaient été assignés par ses fondateurs, en respect platonicien du nombre sept et aussi en considération lapalissienne qu'une revue jeune ne peut être vieille. *La Wallonie* cessa donc de paraître en plein succès; à la fin de 1892, le dernier numéro tire le bouquet du feu d'artifice: au sommaire, Gide, Mallarmé, Hérédia, Pierre Louÿs, Merrill, Retté, Maeterlinck, Verhaeren, Van Lerberghe, Elskamp, Severin, Garnir, Vierset, Mockel, Olin, Quillard, Hérold...

ALBERT MOCKEL, ÉVEILLEUR DE LA CONSCIENCE WALLONNE

Mockel va dès lors poursuivre une œuvre qui le passionne aussi et qui est de vivre la vie littéraire de Paris, en même temps qu'il reprendra un peu plus librement son œuvre écrite et qu'il continuera d'accomplir sa vocation d'éveilleur de la conscience wallonne. Il est aux grands congrès de Liège, français et wallon, en 1905; il est uni à Verhaeren dans la lutte pour la sauvegarde de la langue et de la culture françaises en Flandre comme en Wallonie. 'Je suis quelqu'un de là-bas, qui tient à sa race comme tu tiens à la tienne', lui dit Verhaeren au banquet de 1914, 'qui veut que sa race reste ce qu'elle fut, mais qu'elle ne permette jamais qu'on la diminue d'une de ses deux cultures: la française.'

Nous, nous avons proscrit ce mot de race, appliqué à des appartenances de terroir et de langue, en détestation des haines sauvages et ineptes qu'on lui a fait servir, et aussi en respect d'une terminologie. Tout est venu confirmer, pourtant, que, pour distinguer les deux parties, de langage aujourd'hui définitivement différent, qui composent la Belgique, le terme convenait bien. Et pour-

Assemblée Wallonne

Essais de solution de la question wallonne

Esquisse d'une

Organisation Fédéraliste

de la Belgique

par

Albert MOCKEL

délégué de Liége

Les défenseurs du fédéralisme ne sont pas, en ce moment, sur le pied d'égalité avec ses adversaires. Ceux-ci peuvent s'appuyer non seulement sur les préjugés de la foule, mais encore, et surtout, sur les appréhensions plus nobles qu'éveillent parmi nous le souvenir des entreprises de l'ennemi, la haine de son astuce et le dégoût de ceux qui ont trahi. La position des partisans du vieil ordre de choses paraît d'autant plus forte, que nous ressentons comme eux, et peut-être plus qu'eux-mêmes, ce souvenir, cette haine et ce dégoût.

Passion populaire contre les activistes, exaltation nationale qui, pour un instant, nous rendrait aisément aveugles aux réalités, et enfin la crainte naturelle de toucher à

ALBERT MOCKEL. *ESQUISSE D'UNE ORGANISATION FÉDÉRALISTE DE LA BELGIQUE. Rapport à l'*Assemblée Wallonne *de 1919. Intéressant aspect de l'homme de combat chez le poète. Les idées du rapport avaient déjà été défendues par un manifeste d'Albert Mockel dans* L'Opinion wallonne *de Raymond Colleye (1916):* Un royaume uni de Flandre et de Wallonie. *Bruxelles, Bibliothèque Royale, Musée de la Littérature (Photo Bibliothèque Royale).*

quoi aurait-il été antifraternel? *Je viens à toi, frère d'une autre race,* chantait Mockel s'adressant au même Verhaeren.

Qu'on l'appelle d'ailleurs un peuple, une nation ou une race, le poète qui, à vingt ans, lui a donné son nom continue à se vouer au groupe humain menacé de perdre son âme française. (Ce mot d'âme, de même, lui aussi tenu en méfiance aujourd'hui, c'est Mockel qui le prononce: 'nos âmes ont quelque chose à dire'.) Il ne suffit pas d'avoir créé le *Chant de la Wallonie* ('ton chant, c'est le chant des Français'); l'activité wallonne du poète devient plus pratiquement politique. Il présentera, en 1919, à l'*Assemblée wallonne* une 'esquisse d'une organisation fédéraliste de la Belgique', préoccupation à laquelle il était revenu plusieurs fois depuis 1897; en 1916, il avait publié à Paris dans *L'Opinion wallonne,* de Raymond Colleye, un manifeste intitulé: 'Un Royaume-Uni de Flandre et Wallonie', qui avait attiré sur ce journal les foudres du gouvernement du Havre. Lorsque son grand ami Jules Destrée est devenu ministre, c'est lui qui, à l'Assemblée wallonne, conduit l'aile marchante et essaye de ranimer un mouvement que le néo-patriotisme belge suscité par l'agression allemande et confondu avec l'unitarisme avait éclipsé pour longtemps.

FIN DE VIE

Mais la dernière phase de la vie de Mockel est assombrie. Albert et Marie Mockel ont perdu en 1918 le fils, Robert-Tristan, qui leur était né à Paris en 1891, et qui servait dans l'aviation française; deuil profond dont ils se mirent à chercher la consolation dans un commerce avec cette ombre. De plus vint l'appauvrissement, sinon la pauvreté. 'Il était pur', dit Robert Vivier, 'en ce qu'il n'a jamais fait que ce qu'il aimait.' Pareille pureté coûte cher en un siècle où fondent les patrimoines. On le vit peiner, à travers ses migraines, à des tâches de conférences scolaires dont voulait l'aider le gouvernement, qui fit un peu mieux en le nommant — sur le tard — conservateur du Musée Wiertz. Et pourtant, quand il mourut en 1945, il devait destiner à l'Académie, pour la recevoir après le décès de sa femme, une fortune encore considérable, mais qui comportait pour la grande part une maison familiale qu'il était revenu habiter à Bruxelles



ALBERT ET MARIE MOCKEL AVEC LEUR FILS ROBERT-TRISTAN. *Photo prise dans la maison des Mockel à Rueil-Malmaison pendant la guerre de 1914-1918, peu avant la mort du jeune aviateur. Bruxelles, collection particulière.*

— et sa très riche bibliothèque. Ses archives, elles, n'ont pas de prix.

LE SYMBOLISME DE MOCKEL

Son œuvre d'écrivain devait être un peu éclipsée aux yeux du siècle, en France par l'ostensible de son action dans l'histoire du symbolisme, chez nous par l'importance de cette action dans l'histoire de notre peuple. Elle est double, poétique et critique.

La libération du rythme. 'Le symbolisme est né d'une analyse du fait poétique', note Robert Vivier. Nul plus que Mockel ne fut analyste de la poésie. Chez lui théorie et système ne sont pas déduits de l'expérience, ils ne s'y adaptent pas après coup comme il apparaît que c'est le cas pour beaucoup d' 'arts poétiques' ou de 'genèses du poème', mais sa spéculation intellectuelle sur la poésie ouvre le chemin à celle-ci, elle la guide ou tout au moins elle procède de pair, elle accompagne. Non seulement Mockel a marié la musique et le poème, mais il a marié le poème et la critique du poème comme nul peut-être ne l'avait fait encore, sauf Edgar Poe. Mallarmé voit admirablement juste quand il dit de ses *Propos de littérature*, publiés en 1894: 'le plus aigu de ces *poèmes critiques* dont j'ai rêvé qu'il y eût quelques-uns.' La plus exacte esthétique du symbolisme — car nul ne fut plus exact que ce vaporeux — c'est lui qui nous l'a donnée, telle que

ALBERT MOCKEL. *CLARTÉS. Page manuscrite du poème* Vitre. *Bruxelles, Bibliothèque Royale, Musée de la Littérature (Photo Bibliothèque Royale).*

Vitre.

Libre et pure de tout réseau
la vitre en un léger prestige
éphémère et limpide érige
le songe transparent des eaux.

La double clarté du jour
unie à cette onde sans ride
enivre et déçoit tour à tour
sa fragilité pellucide.

Car l'héroïque sang du soir
répandu des sublimes rives
en vain déborde aux môles noirs
des mornes montagnes passives

Et toute la flamme d'aurore,
celle sauvage du soleil,
en vain suscite du sommeil
les dômes ardents qu'elle dore;

Nul reflet des hautes dérives
n'habite le trop clair ~~cristal~~ miroir,
et les feux d'étoiles déclives
percent ses ondes sans les voir.

x x x

Au double baiser de lumière
Elle tend ses mains de cristal

M. Michel Otten en a réuni et étudié dans un livre important les éléments épars.
Quant au mariage du poème et de la musique, il a été célébré par Mockel, dès l'année qui précède les *Propos,* avec *Chantefable un peu naïve.* N'est-ce pas l'annonce d'un mariage que ces huit pages de notation musicale qui précèdent les paroles? Le titre a été créé du fonds fabuleux du doux archaïsme français, une des ressources vers lesquelles se tournait le symbolisme de Moréas. Mais le wagnérisme et le philosophisme germanique, raillés en souriant par les *Fumistes wallons,* flottent nébuleusement sur ces fraîcheurs de chansons de France. Les thèmes sont demandés à la nature, mais du côté de ses franges les moins palpables, les eaux, les vents, la lumière. Cette poésie est un cristal — cristal: le mot intitulera plus tard un chapitre de *Clartés* — mais qui se voudrait à peine saisissable, à la limite de sa solidification, tout en ayant durée et signifiance. La recette de ce nouvel état semi-fluide d'une poésie aux confins de l'immatériel est dans le vers libre, auquel le poète s'est rallié d'enthousiasme et dont il se fera le gardien de la loi (quelle liberté ne rêve tout de suite de se redonner des lois?), querellant un peu son ami Régnier quand il découvre que ses longs rythmes se composent volontiers de mètres classiques assemblés. Son vers libre à lui, dans ses œuvres de maturité, on ne le retrouvera plus jamais aussi subtilement dénoué, répandu, évanescent, forme saisie au bord de son évasion vers l'informel. De l'extrême analyse des moyens de l'art est résulté ce vers qui estompe ses procédés et veut sans cesse échapper à l'analyse métrique, ce qui était bien le dessein de libération du symbolisme.

J'entrevis une enfant aérienne de la brise.

Un groupe de six syllabes, un groupe de trois à la fin du vers. Mais la modulation centrale, *aérienne*? Cinq syllabes, en faisant la diérèse et en comptant l'*e* muet, ou bien trois, sans la diérèse et avec élision, ou bien quatre, en n'usant que d'une des deux facultés? *As you like it,* répond l'Ariel du symbolisme, ange de l'apesanteur et de l'antinombre. Le vers est musical dans ses trois possibilités, et ses trois modes d'être se confondent en une coexistence dont on peut, si l'on veut, retenir une résolution en un alexandrin très flou, en laissant régner sur le rythme ternaire la combinaison possible 6-3-3.

La libération du langage. Libérer le rythme, et, seconde aspiration, libérer le langage par une extension, une réinvention du vocabulaire. Le symbolisme, celui de Mockel en particulier, a sans doute connu moins de bonheur dans sa campagne pour ce deuxième objectif. Dans *Chantefable,* l'afflux des néologismes nous lasse un peu aujourd'hui, et nous n'y prenons guère intérêt que comme à un jeu assez vain d'essayer une patine d'archaïsme. L'être qui s'émoie, les ruissels et les oisels, les vagulines, la plaine avesprée, la lune argyrée, l'âme qui s'effume, nous gênent dans notre perception de cette poésie tissue de légendaire et de populaire; légendaire et populaire qui devaient s'allier encore, un peu affectés par une teinte Pierre Louÿs ou Oscar Wilde, dans les *Contes pour les enfants d'hier,* en 1909. Le travers s'effacera presque entièrement dans les deux importants recueils qui viendront après *Chantefable.* Mais est-ce un travers? C'est une intention: *Chantefable* est une œuvre militante pour une théorie. Et s'en prendre aux mots en eux-mêmes pour élargir le domaine du pouvoir poétique, n'est-ce pas l'annonce et le commencement du combat d'un Henri Michaux avec le vocable?
Clartés, dont la première édition paraît en 1901 au *Mercure de France,* récolte déjà la leçon de l'expérience combative, en fait la synthèse assagie. L'alexandrin, qui affleurait souvent dans *Chantefable* et toujours avec bonheur, est redevenu le mètre naturel, encore que souplement suspendu par de fréquents vers courts ou bien, parfois, élargi en mouvement de draperie. L'art de l'impair insaisissable vient alors le varier sans en contrarier la coulée: *La clarté qui s'épanche à mes rives de prairie...* La grande composition préraphaélite de *L'Ange* fait le



ALBERT MOCKEL. *CONTES POUR LES ENFANTS D'HIER, 1908. Illustrations d'Auguste Donnay. Liège, Bibliothèque provinciale (Photo Francis Niffle, Liège).*

centre du livre et restera peut-être celui de cette poésie: plus allégorique peut-être que symboliste, elle ne nous en représente pas moins clairement le Mockel harmoniste de l'image visible. D'autres poèmes comme *Coupe, Lustre,* les huit parfaites strophes de huit octosyllabes (le nombre régulier le plus absolu...) de l'*Onde enfant* ne sont pas seulement parmi les meilleures illustrations des arts mallarméen et valéryen; le beau vers de source authentique y abonde. Le livre figure le symbolisme dans tout son développement, chacun des apports du mouvement à la poésie française s'y reconnaît de page en page.

La Flamme immortelle fut le long dessein du poète. Ébauché dès 1899, repris en 1908, le livre paraît en 1924, quand le symbolisme est d'un autre âge. Et le grand thème auquel on aura voué un quart de siècle n'est pas un symbole ou un concert de symboles, ce n'est même pas une allégorie. C'est, en une série de tableaux, comme dans un mystère médiéval, un théâtre de l'éternelle aventure amoureuse. 'La tragédie', décide l'auteur; en effet, dans ce vaste dialogue à deux personnages d'ailleurs impersonnels et universels — c'est la beauté de la conception — les mouvements intérieurs animeront tout le discours. Le mécanisme des épisodes est classique: l'élan, l'union, l'infidélité, la séparation, le retour, et sur le tard l'exaltation commune dans le cantique sacré de l'Amour.

La jeunesse du monde à nouveau se révèle...

Ambition immense, trop architecturale pour être essentiellement poétique, et sans doute, malgré toutes les ressources en beaux alexandrins et en belles laisses libres, trop confiante dans la valeur de l'idée, dans la vertu du développement rationnel... 'Je voudrais avant tout comprendre', écrivait Mockel à Paul Claudel, avec l'accent d'une humilité presque implorante. Certains diront que ce fut là justement son trop peu de foi dans le symbolisme, de vouloir avant tout comprendre. Chez lui le plus subtil impressionnisme ne renonce pas à vouloir que soit clair le fil de la pensée. C'est là sa fidélité classique, persistant dans la quête aventureuse du symbole. Parfois, et, dans *La Flamme immortelle,* souvent, c'est sa limite.

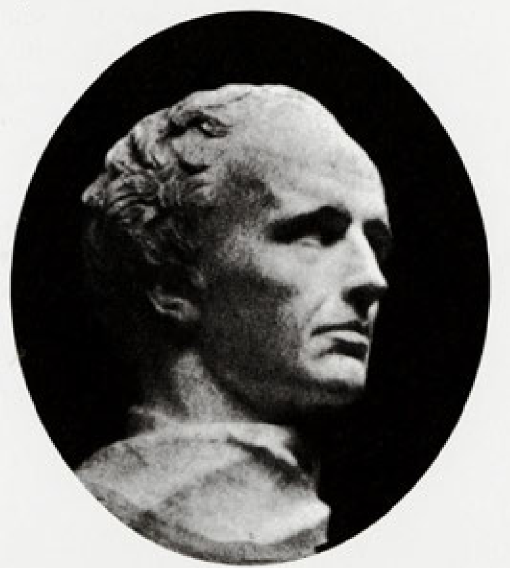
Telle quelle, son œuvre est une des deux seules qui restent sûrement mémorables dans ce qu'auront produit les poètes wallons groupés autour de lui. De ces merveilleux *Fumistes,* deux deviendront des ministres, un troisième, CÉLESTIN DEMBLON, sera un des fondateurs du parti socialiste belge et inventera la thèse que Shakespeare serait lord Rutland, inaugurant la série des conjectures contemporaines sur l'identité du grand mystérieux. En poésie, ni les uns ni les autres n'auront laissé de trace très marquante, sauf avec Albert Mockel, Fernand Severin.

FERNAND SEVERIN

Mais Severin fut-il un symboliste? 'F.S., symboliste malgré lui': c'est ainsi qu'il signe, en 1887, une des lettres à Mockel où l'on voit s'expliquer son distancement de *La Wallonie* et son retour — pour trois ans seulement — au giron de *La Jeune Belgique*. M. Élie Willaime, qui tient à Severin par une naturelle affinité poétique et le connaît des mieux, a démêlé fort bien l'écheveau des influx qui ont déterminé cette brouille entre frères.

Elle tient d'abord à une différence profonde des tempéraments, humains et poétiques. Le mouvement symboliste est une révolution. Or rien n'est plus loin de la complexion de Severin que l'agressivité des révoltes. Et sans doute voit-on les conservateurs, les Jeune Belgique plus vite portés à l'agression que les novateurs de la revue cadette, où domine l'exquise urbanité de Mockel; mais Severin, à ce moment, ne s'en décide pas moins pour le retour au groupe de Bruxelles, parce qu'il s'effarouche de la subversion du vers prise comme une fin. 'Je ne veux pas qu'on soit hardi rien que pour être hardi', écrit-il. Le changement, il le veut aussi, et il aura fini par rallier *La Wallonie* bien avant même que Gilkin et son parti, en 1893, aient décidément opté pour la tradition. Mais il n'a pas la foi d'Albert Mockel dans les systèmes musicaux et dans la libération de la métrique.

FERNAND SEVERIN. BUSTE POSTHUME DU POÈTE PAR VICTOR ROUSSEAU. *Bruxelles, collection particulière.*



D'entre toutes ces grandes amitiés que Mockel sut gagner autour de lui, celles des Verhaeren, des Van Lerberghe, des Elskamp, celle de son compatriote wallon fut la plus ombrageuse. Ces deux poètes de la pureté, ces deux épris d'angélisme, ces deux amis du même âge — Severin n'est que d'un an plus jeune — ces deux équipiers de *La Wallonie* ne pourront pas ne pas s'écarter parfois dans leurs voies en poésie et surtout en poétique, quittes à se réunir parce qu'ils y seront ramenés par leur profonde raison commune, l'aspiration. *Sehnen*: Severin, nourri d'études germaniques, entend bien Van Lerberghe — tout comme l'entend Mockel — quand le poète d'*Entrevisions* profère le maître-mot de l'esthétisme allemand à la mode.

Dans le siècle, les chemins de Mockel et de Severin, dès l'origine et à jamais, ne seront que différences. Il y a loin de l'enfance campagnarde de Fernand, tout près de la ferme natale de Grand-Manil où sa mère est morte, vers les confins de la Hesbaye et des vallonnements brabançons, passant là des années en pension chez l'instituteur du village, à celle d'Albert qui allait à cheval à l'école d'Ougrée, au risque d'y provoquer de petites émeutes. Toujours, autant Mockel se porte au combat, autant Severin s'efface. Le premier part à l'assaut de Paris dès l'émancipation de ses vingt-cinq ans; l'autre accepte un destin qui semble se complaire à le retirer de Wallonie, l'attirer en Flandre. Il est d'abord professeur à Virton, mais dès 1896 il est nommé à Louvain, puis à l'Université de Gand en 1907; après s'être réfugié en Angleterre pendant l'occupation allemande, c'est dans sa maison de banlieue aux portes de la grande ville flamande qu'il s'accommodera d'une vie aussi retirée que possible, partagée entre ses cours universitaires, qui comptent peu d'élèves, sa famille, son œuvre, la musique, la peinture et les soins qu'il doit à sa santé, laquelle est querelleuse. On a dit qu'il avait vécu en éternelle convalescence, et que le même climat de fragilité transparente régnait sur ses vers. Mais comme il a voué à sa poésie une longue préoccupation assidue, qu'il ne voulait pas se laisser distraire par des



FERNAND SEVERIN. *LE LYS.* 1886. *Frontispice par Charles de Groux. Bruxelles, Bibliothèque Royale, Musée de la Littérature (Photo Bibliothèque Royale).*

zizanies d'écoles ou par le bruit parisien, ses poèmes ont suivi leur cours, fluide et continu. La fluidité, la musicalité, la spiritualité surtout, ce sont les dons qui l'apparentent au génie immatériel du symbolisme, quoi qu'il ait pu bouder cette appartenance, et en dépit de sa fidélité à l'alexandrin, de sa répugnance aux manifestes théoriques et au temps perdu en controverses byzantines; c'est cela qui veut que sa place dans cet ouvrage soit au présent chapitre, plutôt que son compagnonnage avec les *Fumistes wallons,* parmi lesquels Austerin devait un peu jouer les chevaliers à la triste figure, et plutôt que la seule chronologie.

Le plus beau songe encore est sous les yeux fermés.
Il n'est rien au dehors qui vaille qu'on s'éveille.

Le Severin essentiel est dans de tels beaux vers comme désespérés par la pureté, irréalistes, 'nirvânistes', sinon symbolistes; ils viennent démontrer par l'expérience sa thèse obstinée — et pourtant il n'aime pas beaucoup construire des thèses poétiques — que le vers libre n'est pas indispensable pour alléger, allonger, prolonger en beaux échos le rythme et le poème.

Il publie *Le Lys* en 1886, et il répudiera plus

FERNAND SEVERIN. *ODE À LA SEMOIS. Page du manuscrit (f° 73) avec corrections d'Albert Mockel. Bruxelles, Bibliothèque Royale, Musée de la Littérature (Photo Bibliothèque Royale).*

Ode à la Semois.

Je t'évoque, brune Semois,
Sauvage, errante, inviolée,
Telle que mes yeux, tant de fois,
T'ont contemplée.

Une vapeur d'enchantement
Flotte dans la gorge profonde
Où tu roules en écumant,
O vagabonde!

À travers prés, à travers bois,
Tu vas étalant, libre et vierge,
Tes claires eaux d'où, par endroits,
Un roc émerge.

Comme tu m'as ensorcelé!
Du fond des brumeuses Flandres,
J'évoque, ainsi qu'un exilé,
Tes noirs méandres.

tard, peut-être parce que sa modestie et son insatisfaction de soi seront toujours tourmentantes, ce premier recueil lamartinien où se révèlent sa personnalité méditative et son sens naturel de l'harmonie du vers. Puis, avec une régularité de saisons, paraissent à intervalles de trois, quatre ou cinq années ces livres dont les titres seuls égrènent en litanie une définition intime de son génie poétique, *Le Don d'enfance, Un Chant dans l'ombre, Poèmes ingénus* (où se regroupent les recueils précédents, avec une suite importante d'inédits, *Les Matins angéliques*), *La Solitude heureuse*; vingt ans s'écouleront ensuite, coupés par la période 1915-1918 du refuge en Angleterre (il est significatif qu'il n'ait été nullement tenté alors de choisir Paris comme terre d'asile, Paris où Mockel, Dumont-Wilden et bien d'autres l'auraient accueilli) avant que ne paraisse *La Source au fond des bois*.

Cette somme est bien le produit d'une longue retraite; la pensée, à laquelle est vouée, aux dépens de l'impression, une fidélité plus grave que jamais, se condense en rythmes volontiers plus courts, l'alexandrin qui régnait d'une respiration si naturelle sur les poèmes de la première époque fait place souvent à des mètres plus serrés. C'est bien l'aspiration à la pureté qui se prolonge continuelle et s'élève encore, mais, dirait-on, jusqu'à vouloir s'épurer du lyrisme même. Quant au thème fondamental, non moins fidèlement c'est toujours celui du recours à la nature. Nous reconnaissons une lignée de Vigny. Vigny pour le naturisme, Lamartine pour le chant: s'il fut 'symboliste malgré lui', n'est-ce pas peut-être parce que Severin appartient intimement à la race romantique? On a parlé de son panthéisme. Le mot n'est-il pas trop dionysiaque pour lui? C'est d'ailleurs bien plus une déité unique qu'il cherche et qu'il a trouvée 'au fond des bois' — et en dernière analyse au fond de la solitude:

Est-ce la puissance inconnue
Qui nous ravit vers le divin?

Cette poésie d'une ligne si noble, infléchie pendant un temps, celui des *Matins angéliques*, vers un mysticisme, constante dans son élévation spiritualiste, ne connut pas le succès des œuvres contemporaines des symbolistes français de Belgique. L'effacement volontaire de Severin y est pour beaucoup; il n'en conçut pas moins, je crois, une déception secrète, en dépit de sa philosophie de solitaire. J'ai eu de lui un bout de lettre où il nomme en passant sa 'petite notoriété belge' avec un certain accent à peine perceptible, mais qui ne trompe pas. Paris avait vu venir les Maeterlinck et les Verhaeren un peu comme de 'grands barbares blancs' verlainiens, et les avait fêtés comme s'ils étaient 'l'Empire à la fin de la décadence'; or, Severin n'avait rien d'un barbare conquérant. Son originalité est négative; elle est faite de refus, d'isolement; il se retranche de ses amis, de la mode, et même il se méfie de ses propres facilités lyriques, méfiance qui va croissant jusqu'à ces ascèses dont on voit le style marqué dans plus d'une page de *La Source au fond des bois*. Refus des procédés alors fréquents: il ne nomme pas Aréthuse cette fontaine, il ne prétend pas faire parler l'âme du pot à lait; mais il aura, pour dire quelquefois le rossignol, le coucou, l'alouette, de brefs accents d'une vérité retrouvée. Refus des novations mécaniques dans le métier du vers, qu'il trouve bien fait pour servir tel qu'il est: il aura des laisses, quelquefois, il est vrai, un peu platement logiciennes, qui ne veulent plus des sonorités parnassiennes et qui ne suivent pas la préciosité symboliste. On a relevé que sa méditation d'exilé par sort ou par vocation — la Flandre, l'Angleterre — peut se faire un peu trop moraliste et prêchante, sa muse un peu trop pédestre. 'Lyrisme bridé', écrira non sans justesse Hubert Krains. Ce poète qui participe à un grand mouvement historique de la poésie sans désarmer d'une humeur critique et chagrine à son égard, qui connaît de grandes amitiés littéraires et veut se distancer d'elles, cette pure poésie, sinon poésie pure, qui par réaction vers le simple chemine quelquefois dans le prosaïsme, — le cas n'a-t-il pas quelque analogie avec les *Poésies de Joseph Delorme*?

Marcel THIRY

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Consulter: *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*. Publiée sous la direction de Gustave CHARLIER et Joseph HANSE, Bruxelles, 1958. Sur le symbolisme: Herman BRAET, *L'Accueil fait au symbolisme en Belgique*, Bruxelles, s.d. Sur Albert Mockel: Paul CHAMPAGNE, *Essai sur Albert Mockel*, Paris, 1922; *Albert Mockel parmi nous* dans *Les Cahiers du Nord*, n[os] 58-60, 1946; *Annuaire de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, Bruxelles, 1954; Michel OTTEN, *Albert Mockel. Esthétique du symbolisme*, Bruxelles, 1962; Jean WARMOES, *Albert Mockel. Le centenaire de sa naissance*, Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I[er], 1966. Sur *La Wallonie: Discours d'Albert Mockel à l'occasion du cinquantenaire du symbolisme et de 'La Wallonie'* dans *La Vie wallonne*, t. XVI, 1935-1936, pp. 334-348; A.J. MATHEWS, *'La Wallonie' (1886-1892). The Symbolist Movement in Belgium*, New York, 1947; CH. LEQUEUX, *'La Wallonie'. Table générale des matières (juin 1886 à décembre 1892)*, Bruxelles, 1961. Sur Fernand Severin: Charles DELCHEVALERIE, *Fernand Severin, une grande figure de la spiritualité wallonne* dans *La Vie wallonne*, t. XII, 1931-1932, pp. 31-35; Elie WILLAIME, *Fernand Severin. Le poète et son art*, Bruxelles, 1941; Fernand SEVERIN, *Lettres à un jeune poète*. Publiées et commentées par Léon Kochnitzky, Bruxelles, 1960. Sur Charles Van Lerberghe: Jean GUILLAUME, *Essai sur la valeur exégétique du substantif dans les 'Entrevisions' et 'La Chanson d'Eve' de Van Lerberghe*, Bruxelles, 1956; DU MÊME, *Le Mot-thème dans l'exégèse de Van Lerberghe*, Bruxelles, 1959; DU MÊME, *La Poésie de Van Lerberghe. Essai d'exégèse intégrale*, Bruxelles, 1962; Henri DAVIGNON, *Charles Van Lerberghe et ses amis*, Bruxelles, 1952; *Discours de Noël Ruet et d'Albert Mockel à l'occasion de la commémoration du séjour à Bouillon du poète Charles Van Lerberghe* dans *La Vie wallonne*, t. XVI, 1935-1936, pp. 334-348. Sur Célestin Demblon: Maurice KUNEL, *Célestin Demblon et les muses* dans *La Vie wallonne*, t. XLI, 1967, pp. 188-198 (contient plusieurs poèmes de Célestin Demblon); DU MÊME, *Un tribun: Célestin Demblon*, Bruxelles, 1964.

Les chemins du régionalisme

Une carte schématique où l'on voudrait figurer l'évolution de la littérature française de Belgique depuis l'existence du royaume montrerait que cette littérature suit d'abord une direction constante pendant une bonne cinquantaine d'années; c'est une production monotone, débile, où l'on ne pourrait guère distinguer de tendances différentes selon que les auteurs sont du Nord ou du Sud du pays. Sortant d'un long désert (l'œuvre du prince de Ligne, la seule importante de l'époque antérieure, ne peut que difficilement passer pour un produit du *terroir*), elle provient de deux sources qui ne suffisent à l'alimenter que pauvrement: l'émulation du romantisme et la quête d'une nouvelle originalité nationale. Les ressources d'un passé historique qualifié de belge seront abondamment sollicitées, tant par les quelques poètes que par les quelques romanciers et les quelques dramaturges. Rien de plus respectable, de plus touchant dans sa naïveté même que cet effort pour gagner dans le domaine littéraire une personnalité fraîchement conquise dans le domaine politique, pour étayer d'une littérature nationale, comme ne manque pas d'y engager solennellement le pouvoir officiel, le jeune État belge. Quand on lit sur une couverture datée de 1831: *Chants de réveil, par Charles Donald, Belge* (ce Donald n'étant autre que Théodore Weustenraad), on ne peut qu'être ému de l'accent de fierté juvénile qui vibre dans cette revendication de la nationalité nouvelle. Mais la noblesse des intentions ne crée pas les chefs-d'œuvre; si la velléité d'une littérature spécifiquement belge est illusoire, les ouvrages commandés par ce nationalisme littéraire resteront médiocres. Ils s'exténueront de plus en plus pendant ce demi-siècle qu'il aura fallu pour qu'une nouvelle orientation se découvre.

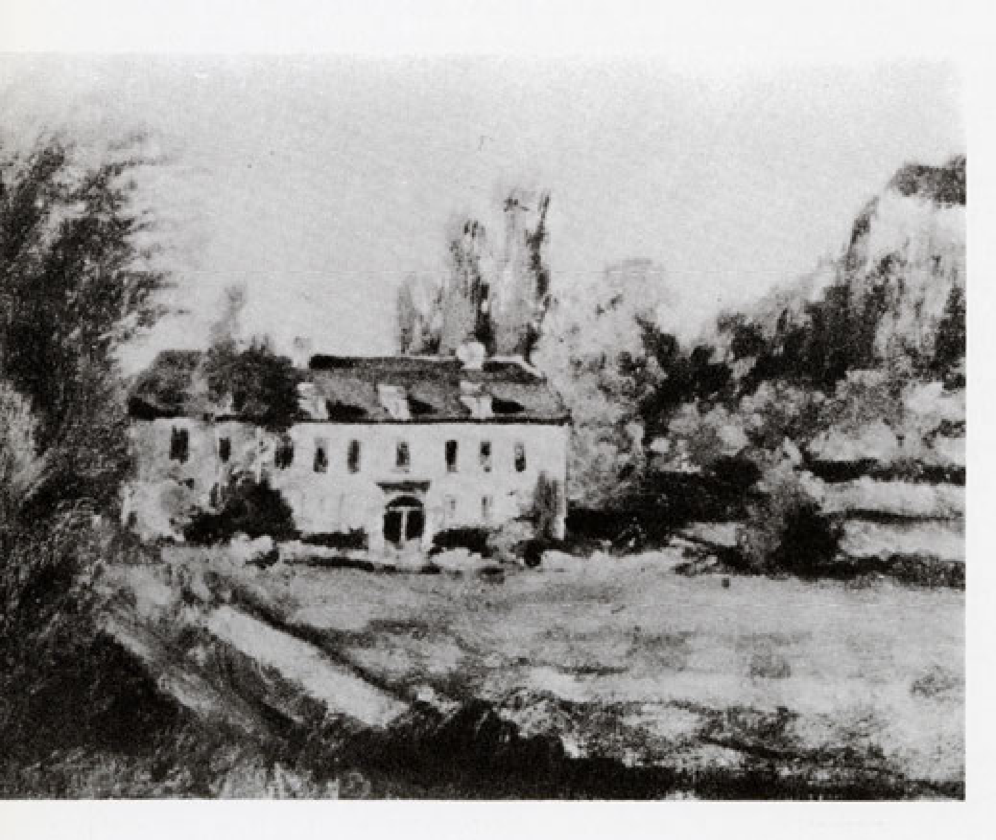
Le tournant se manifeste soudain vers les quinze dernières années du siècle, et en même temps que le courant tourne, il se divise, la prose et la poésie trouvant chacune leur pente. Et en même temps aussi le flot partagé s'enrichit en volume et les sites découverts gagnent en intérêt, en beauté. La poésie va s'engager dans la Tempé du symbolisme; le conte et le roman, pour ce qui est de la plupart des œuvres de Wallons, dans les chemins divers du régionalisme. Ainsi, en ce moment qui est bien celui des changements profonds au plus intime de la vie de nos lettres, se déclare encore une autre séparation: jusqu'alors il aurait été difficile de reconnaître à leurs aspirations fondamentales les auteurs français de Flandre des auteurs français de nos provinces, un même nationalisme belge étant habituellement admis par les uns et les autres, à un degré plus ou moins privilégié, comme motif d'inspiration littéraire; les choses changent quand un poète liégeois a nommé la Wallonie, ralliant de surplus à son groupe les grands symbolistes français de Flandre, qui se trouvent être d'ardents défenseurs de la culture française, et quand d'autre part les Delattre, des Ombiaux, Krains, Glesener, Stiernet s'éprennent de dire ce pays qui est vraiment le leur, et d'ailleurs aussi varié qu'eux-mêmes. N'auraient-ils que ce mérite d'avoir donné le coup de barre et mis le cap sur un horizon Wallonie, nos poètes et conteurs de 1886 et des vingt ans qui vont suivre n'auraient pas perdu leur vie.

Est-ce à dire qu'on peut dater de leur époque la découverte du régionalisme wallon et la leur attribuer? Le droit d'invention n'est jamais si absolu, ni la nouveauté si certaine. Ce mouvement de la fin du XIXe siècle vers la couleur locale, les mœurs rurales, le paysage agreste ou

sylvestre, le climat folklorique, avait eu de longtemps ses précurseurs. Marcellin Lagarde, dont *Le Val de l'Amblève* date de 1858, y avait mêlé aux traditions historiques ou légendaires une évocation des coutumes et des sites ardennais. On avait vu Étienne Hénaux partagé entre ses velléités d'une littérature nationale belge et ses nostalgies liégeoises. On peut citer encore un Hermann Pergameni, qui en 1873 et 1875 localise des romans dans le Condroz namurois. D'autre part M. Gustave Vanwelkenhuyzen a pu dire qu'*Un Mâle* avait ouvert l'ère du récit régionaliste. C'était en 1881, neuf ans avant les *Contes de mon village* de Louis Delattre. Arrêtons-nous donc à cette œuvre considérable de Camille Lemonnier.

CAMILLE LEMONNIER

Mais une question de recevabilité se pose d'abord pour en traiter dans le cadre de cet ouvrage... CAMILLE LEMONNIER, Bruxellois, né à Louvain d'un père médecin sorti de l'Université de Louvain, n'est guère Wallon que par une partielle élection de domicile, étant venu dès ses vingt-cinq ans dénicher un vieux prieuré à Burnot, sur la Meuse namuroise. Le cas du roman de Lemonnier n'est pas le seul que nous rencontrerons, au cours de cette étude, d'un récit ou d'une poésie dont le site est wallon alors que l'auteur ne l'est pas. Il me semble que pour cette partie de son œuvre un tel auteur s'est naturalisé Wallon par l'inspiration qu'il a choisi de servir; Constantin Meunier non plus n'était pas Wallon, mais Jules Destrée disait qu'il avait trouvé sa 'révélation intérieure' devant la 'grandeur triste' de notre monde du travail, et qu'à ce titre il était nôtre. C'est une pareille adoption qui permet peut-être de retenir dans un tableau des lettres françaises de Wallonie telles œuvres de Lemonnier situées et senties en pays wallon, comme on le fera dans un autre chapitre pour la poésie ardennaise d'un Thomas Braun. Reste à voir en quoi *Un Mâle,* roman naturaliste, appartient au régionalisme proprement wallon.



LE CHÂTEAU DE BURNOT PAR THÉODORE BARON, AMI DE LEMONNIER. *Situé dans une petite vallée de la rive gauche de la Meuse entre Namur et Dinant, cet ancien prieuré devint la maison wallonne de Lemonnier. Bruxelles, Musée Camille Lemonnier.*

Son régionalisme n'a pas encore, en tout cas, découvert cette poésie des noms de lieux qui sera d'une telle ressource aux conteurs puînés de chez nous, au point qu'il leur arrivera de trop compter sur elle pour en nourrir leur évocation du pays. Dans *Un Mâle,* le décor n'est pas localisé avec une précision topographique rigoureuse, comme le sera plus tard celui des histoires dramatiques d'un Hubert Krains; si nous sommes en Wallonie, cela ne se déduit guère dans l'ensemble que de quelques vocables dialectaux glissés dans le récit ou dans le dialogue, celui-ci s'écrivant pour le reste dans un langage de paysannerie française assez conventionnel et peu typique. Sans avoir passé le texte au peigne fin de l'ordinateur, une relecture ne m'y fait trouver qu'une fois le nom de Wallons pour désigner les personnages. Nous n'en sommes pas encore à l'âge de cet impressionnisme — Lemonnier y viendra, et nous y viendrons nous-mêmes, avec *Comme va le ruisseau,* vingt-trois ans plus tard — qui fait sentir un pays par la notation d'une phrase sur le seuil d'une maison de village ou bien d'un sifflet de locomotive dans un soir de banlieue. Nous en sommes à la grande composition romantico-naturaliste, d'ambition universelle; la sylve de Cachaprès est portée par le vouloir épique et la tendance au grandiose jusqu'à des proportions déformées dont la conception esthétique est bien loin de celle des intimistes qui vont venir.

La fête au village, qui tient trois chapitres, s'appelle la kermesse; les pains d'épice en vente aux étals sont des gourmandises plutôt flandriennes; ces vieilles en cornettes frais empesées, ne les aurions-nous pas vues dans un Brueghel ou bien le long des murs d'un béguinage brugeois? Il ne suffit pas que le farouche braconnier soit de temps en temps tendrement traité de *bièsse* (bête) par sa Germaine pour que la coloration wallonne ait quelque peu profondément pénétré le tableau. L'auteur éclectique des *Contes flamands et wallons,* séduit depuis quelques années par des séjours mosans, n'est pas encore allé bien loin dans sa découverte de la sensibilité wallonne. Et comment l'aurait-il trouvée si cette sensibilité ne se connaît pas encore très bien elle-même?

LOUIS DELATTRE

L'initiation à soi-même va lui être proposée pour la première fois avec un vrai succès par un garçon de vingt ans qui a quitté son village de Fontaine-l'Evêque pour aller à Bruxelles étudier la médecine; vingt ans, l'âge où Mockel, cinq années plus tôt, inventait la Wallonie en créant la revue du même nom. Dans sa chambre bruxelloise d'étudiant, le jeune homme a découvert un bien qui est puissant conducteur de poésie, le dépaysement. Il ne devait y avoir sans doute que moins de deux heures de chemin de fer entre Fontaine et la capitale belge, mais la distance était suffisante alors pour procurer la nostalgie, et mettre ainsi aux mains de l'écrivain débutant un instrument nouveau pour dire l'amour de son coin de terre. Nouveau? Étienne Hénaux, nous l'avons vu, s'était essayé à traduire le même sentiment dans son *Mal du Pays.* Mais depuis lors il y a eu le réalisme et ses leçons.

LOUIS DELATTRE publie ses *Contes de mon village* en 1891. Ce ne sont pas de fades idylles; au contraire ces histoires sont souvent dramatiques et même mélodramatiques, comme celle de Pierre-de-la-Baraque, l'aiguilleur dont le fils a volé et qui le condamne à se faire justice en se couchant sur le rail où il sera écrasé sous ses yeux; naïvetés qui viennent quelquefois rappeler l'âge de l'auteur. Mais la tendresse, dont la fraîcheur, elle, n'a rien d'enfantin, est dans l'accent du cornet de cuivre dont sonne le vieux cabinier du Trieu quand on signale un train du côté d'Anderlues, cependant que 'les wagonnets du chemin de fer suspendu de Forchies passent au loin dans le ciel lilas, attachés à des câbles qu'on ne voit plus, lentement et silencieusement, comme dans un rêve.' Le Trieu, Anderlues, Forchies, la voici, cette poésie des noms de lieu qui ouvre la porte sur tout un domaine de la littérature régionaliste wallonne, et voici, avec ces wagonnets aériens traversant le ciel du soir sur un paysage de terris et de corons, une de ces touches légères et inoublia-



LE DOMAINE DU VIEUX CABINIER DU TRIEU DANS LES 'CONTES DE MON VILLAGE' DE LOUIS DELATTRE. *Illustration de Ben Génaux. Réédition du livre en 1970 (Photo Francis Niffle, Liège).*

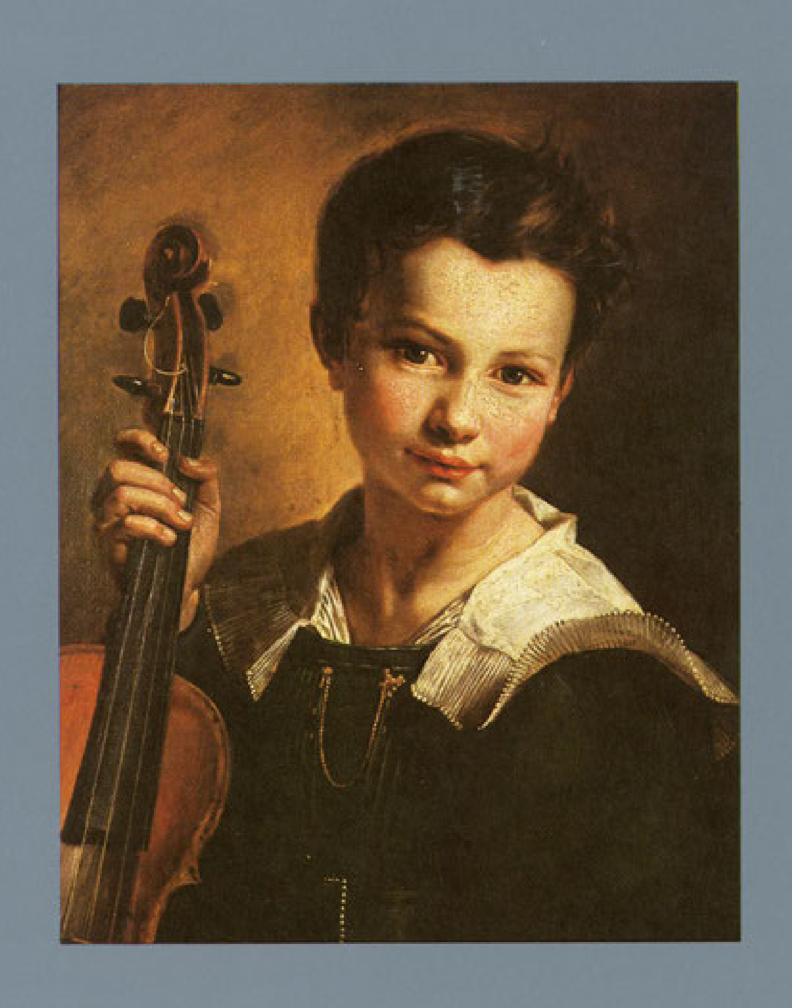
bles, une de ces impressions dont le tissu composera l'essentiel et le meilleur de l'œuvre de Louis Delattre. À ce charme s'ajoute toutefois une puissance, celle de la création, rapidement campée et d'autant plus vigoureuse, de quelques personnages qui vivront à jamais leur vie de héros romanesques. Ainsi Christine de Landelies, au si beau nom, la si belle ardente créature de chair qui n'y peut rien si sa beauté et sa santé éclatantes vont être fatales à sa sœur la bouchère malade, qu'elle supplantera comme malgré elle. 'Et je revis le village d'où venait Christine: Landelies, au fond de la vallée, les toits d'ardoises bleues, la rivière qui tourne vers Thuin, les berges vertes et calmes, les bras de dérivation de la Sambre dans les saulaies, et, entre les murs croulants des écluses abandonnées, les barques pourries dans les herbes hautes et drues des rives.'

L'œuvre de Louis Delattre, abondante, ne devait pas atteindre des sommets beaucoup plus hauts que ceux de ces récits de jeunesse, sauf peut-être avec l'âpre Blanc-Borain, la puissante statue virile des *Contes d'avant l'amour,* sauf encore avec le doux *Roman du chien et de l'enfant,* dont on ne peut oublier le grenier où naît le petit compagnon-chien, Friquet, au-dessus du jardin, de l'arbre à jolibois et des sarments de mastouches flétrissant sur les ficelles. (Que sont les mastouches? Je ne sais et pour rien au monde ne voudrais le savoir.) À côté du conteur fait son chemin un sévère observateur de son milieu, dont les *Carnets d'un médecin de village* nous ont laissé le témoignage incisif; et il y a dans le même homme l'auteur de *Plus est en vous* et de *Grains d'anis,* un philosophe épicurien qui ne craint pas d'opter pour la rare attitude de se dire satisfait de lui-même et de son sort. Satisfaction dont on se demande parfois si elle n'a pas été un peu trop partagée par ses contemporains et si elle ne nous a pas fait tort. Un peu plus d'inquiétude littéraire, un peu moins de quiète modestie dans l'ambition d'écrivain, chez lui comme chez presque tous nos prosateurs qui allaient le suivre, auraient peut-être ouvert à notre littérature, pendant ces quelques lustres que va durer chez nous la vogue du régionalisme, des voies autrement larges.

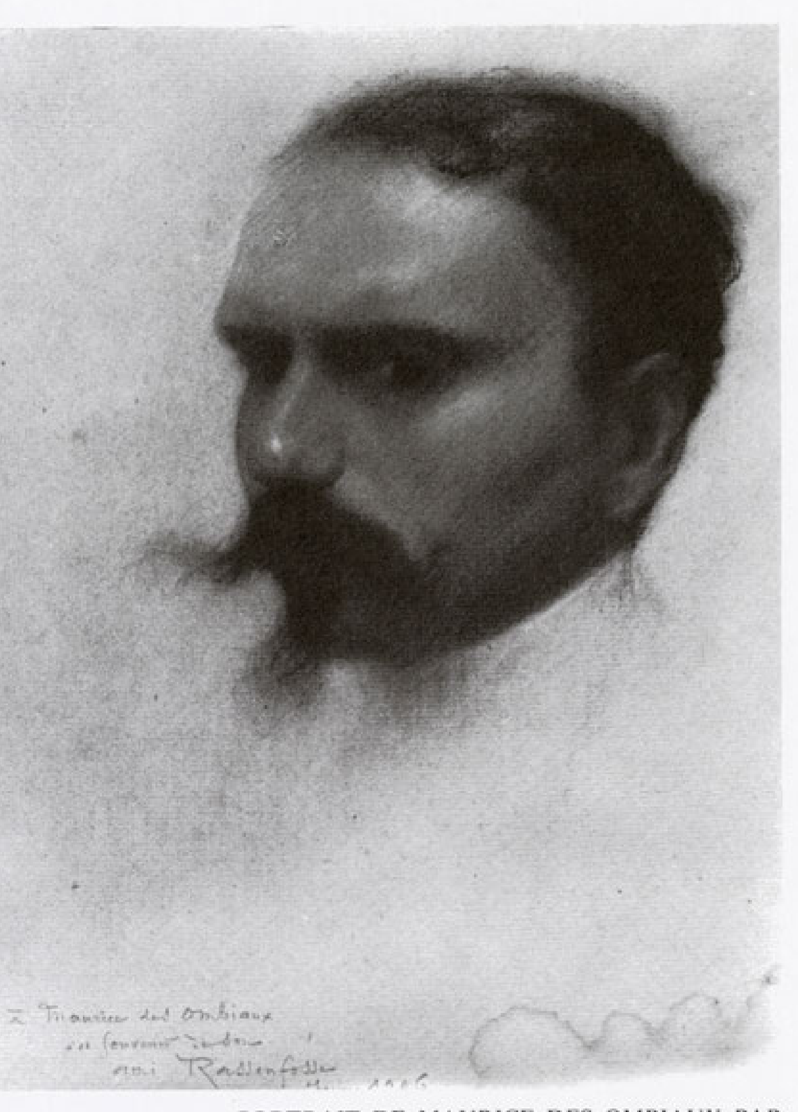
Cette vogue locale fut très grande, et le phéno-



PORTRAIT ANONYME DE LOUIS DELATTRE. *L'écrivain restera, pour beaucoup, le perspicace évocateur des nuances régionales dans 'Le Pays Wallon' (1905) si joliment illustré en sa réédition de 1920.*



BARTHÉLEMY VIEILLEVOYE. PORTRAIT DU VIOLONISTE HENRI VIEUXTEMPS À HUIT ANS. 1826. *Toile. Verviers, Musée Communal (Photo Francis Niffle, Liège).*



PORTRAIT DE MAURICE DES OMBIAUX PAR SON AMI ARMAND RASSENFOSSE. *Mine de plomb et crayon. Dédicacé et daté (1906). Liège, Cabinet des Estampes (Photo Cabinet des Estampes).*

mène en est à retenir. Il signifie que ce pays, la Wallonie tout nouvellement nommée, ne demandait qu'à s'apprendre, à se connaître, à se reconnaître. Autant nos gens étaient restés inertes, et, s'ils sortaient de cette inertie, un peu narquois devant ces rhapsodies flamandes, brabançonnes ou lotharingiennes que de nombreux Saint-Genois avaient tentées pour en enluminer une plus ou moins réelle histoire de Belgique, autant ils firent accueil à des récits où ils cherchaient avant tout le portrait d'un paysage fraternel et d'un petit groupe humain dont ils commençaient pourtant à peine à sentir qu'ils faisaient partie. Une de mes premières impressions littéraires, impression de tout jeune écolier, est celle de ce succès dont j'entendais les échos dans ma famille. Ils se mêlaient à ceux de lectures plus illustres et se confondaient avec eux dans mon imagination, si bien que jusqu'à ce que j'aie pu lire les deux textes je crois bien que j'ai quelque peu réuni en une seule image la marengote des vanniers ambulants, dans *Le Cœur de François Remy* et *La Maison du Berger*.

MAURICE DES OMBIAUX

La grande précocité de Louis Delattre et ce petit chef-d'œuvre produit à vingt ans font qu'il faudra près de dix années pour que d'autres écrivains régionalistes wallons, dont certains pourtant seront ses aînés, paraissent au même rang que lui. L'un d'eux, qui ne le précède en âge que de deux ans, avait publié ses premières proses deux années aussi avant les *Contes de mon village;* mais ce n'est qu'avec son *Histoire mirifique de saint Dodon,* publiée à Paris, chez Ollendorff, en 1899, qu'il connaît quelque succès. Les chemins du régionalisme sont variés. MAURICE DES OMBIAUX choisira d'abord celui du récit gaillard en marge de l'histoire de son pays. Dodon, bon juge qui aime ripailler avec ses justiciables, s'achemine vers un règne glorieux sur l'abbaye de Lobbes et vers la sainteté par des tribulations pleines de truculence, et ses voyages avec son compaing Trillodinus sont chargés de joyeusetés plus audacieuses et plus grasses que ceux d'Ulenspiegel avec Lamme Goedzak. Dodon et Trillodinus passent d'ailleurs par Damme en revenant d'un tour de Zélande; ils verront aussi Furnes, Ypres, Gand, Anvers dont un tableau rubénien nous est brossé, avant que Trillodinus implore une trêve de ces plaisirs pantagruéliques. Et ce sera, par Namur et Dinant, le retour en cette Thudinie dont la longue invocation placée par l'auteur en préambule est sans doute la seule partie authentiquement wallonne du livre, encore mal dégagé, dans son ensemble, de cette imitation

du brueghelisme par laquelle des auteurs de l'époque commettent l'erreur de croire qu'ils vont rendre la couleur wallonne.

Le Joyau de la Mitre, en 1901, et *Guidon d'Anderlecht,* en 1905, sont les deux autres volets de la série historico-drôlatique. *Le Joyau* se veut le roman de Liège au XVe siècle. Balbine, la belle garce du prince-évêque, y tient d'abord le premier plan d'un semblant d'action à la Walter Scott. Action vite abandonnée, car le sujet n'est pas essentiellement narratif; il n'est pas non plus historique de façon trop exagérément scrupuleuse: il fait remonter au temps du Téméraire le théâtre liégeois de marionnettes, qui fut imposé par un Italien quatre cents ans plus tard. Encore une fois, le vrai sujet, le vrai plaisir surtout de l'auteur, est dans les farces salées, dans les tableaux de beuveries et de danseries où l'on renverse les culs-de-jatte, dans les gaudrioles qui passeraient pour facilement flamandes si elles n'étaient illustrées par quelques vieux fabliaux français. Tout cela dans une langue où le pastiche rabelaisien s'agrémente de trouvailles qui parfois firent fortune. Qui, de James Ensor ou de Maurice des Ombiaux, est le vrai père du fameux: 'les suffisances matamoresques appellent la finale crevaison grenouillère'?

Pour *Guidon d'Anderlecht,* chose curieuse, alors que cette fois le décor est en Brabant, l'atmosphère s'affine, et le fragment de Légende dorée, fidèlement imité des sources, retournerait presque à des puretés franciscaines. On a changé de pastiche.

D'autre part, est-ce parce qu'en peu d'années la personnalité wallonne récemment découverte s'est rapidement dégagée dans ses caractères propres, trop volontiers confondus avec ceux de la Flandre par le nationalisme efforcé de 1830? L'œuvre touffue de Maurice des Ombiaux s'achemine vers un régionalisme plus réaliste. Sans se départir de ses attitudes gourmandes d'amateur de bourgogne et sans négliger d'écrire un *Traité du havane,* il pénètre plus avant dans une connaissance plus vraie et une représentation moins arbitrairement archaïsante de son pays. *La Petite Reine*



ILLUSTRATION POUR UNE ŒUVRE TRUCULENTE DE MAURICE DES OMBIAUX PAR ANTO CARTE.

blanche (1907) est une tendre et savoureuse mise en images de la vie des joueurs de balle et *La Maugré* (1911), un solide roman terrien où les tenants du sol résistent jusqu'au crime à l'intrusion d'un fermier qui n'est pas de chez eux.

HUBERT KRAINS

HUBERT KRAINS, né en 1862, plus âgé de six ans que des Ombiaux, de huit ans que Delattre, met longtemps à prendre sa place parmi nos auteurs régionalistes, mais il est au premier rang d'entre eux à partir de son roman *Le Pain noir,* que le *Mercure de France* publie dans la revue en 1903 et en volume en 1904, quatorze ans après qu'ont paru les *Contes de mon village.* Ces deux œuvres importantes du régionalisme wallon diffèrent profondément. L'impressionnisme attendri de Delattre est aussi loin que possible de ce style dépouillé jusqu'à la sécheresse auquel s'applique le futur directeur général des postes. Comment s'ouvre *Le Pain noir*? Comme un rapport administratif. 'L'auberge de l'*Étoile* — qui se trouvait sur la route de Huy



LA HESBAYE DE HUBERT KRAINS, AUX ENVIRONS DE SON VILLAGE NATAL, LES WALEFFES. *Dessin-pastel de Georges Comhaire. Liège, collection particulière (Photo Francis Niffle, Liège).*

à Tirlemont — a été démolie quelques années après la construction du chemin de fer de Hesbaye-Condroz'. Nulle ambition de douer ce préambule de la fameuse poésie des noms de lieux, dont ont su ou sauront si bien jouer — mais est-ce un jeu? c'est une effusion amoureuse — les Delattre et les Glesener. Ce 'chemin de fer de Hesbaye-Condroz' est désolant... Mais toute la base du roman est établie par les trois lignes sans grâce. L'auberge sera ruinée parce que le rail aura supplanté la route, comme le moulin de maître Cornil fut ruiné par la minoterie, sans qu'ici, sous l'âpre climat des mœurs hesbignonnes, un aimable miracle à la provençale puisse venir au secours des Leduc, qui descendront jusqu'au drame la pente de l'appauvrissement. Et la phrase initiale a soin d'introduire par son dernier terme le personnage maléfique et caché du livre, le chemin de fer. Tolstoï, qui devait aller mourir dans une petite gare, avait été étrangement hanté par un pouvoir des trains, le wagon infini de *La Sonate à Kreutzer*, la locomotive sous laquelle se jette Anna Karénine. Hubert Krains — qu'attendait la même mort que celle d'Émile Verhaeren, la chute accidentelle sous les roues d'un convoi — fait finir le vieux Leduc sous le train Moloch.

Krains n'était pas venu à cette simplicité ascétique du récit sans s'être essayé, dans ses deux premiers livres, à des imaginations et à quelque lyrisme romantiques. L'orientation régionaliste se décide après les premières années que le fonctionnaire rapidement promu aura passées à Berne comme secrétaire du bureau de l'Union postale. Il semble que cette espèce d'exil diplomatique lui ait donné la nostalgique révélation de sa petite terre patriale, comme au jeune Delattre sa chambre d'étudiant bruxelloise. C'est pour lui, spirituellement, un ancrage définitif. Toute son œuvre sera vouée à son étroit petit monde hesbignon. Il lui consacre un amour peu expansif en tendresses, comme peut l'être celui qui règne dans une maisonnée paysanne durement laborieuse; amour roidi dans son expression à laquelle une retenue paraît interdire toujours le laisser-aller intime. On dirait que ce scrupule de sobriété dans le

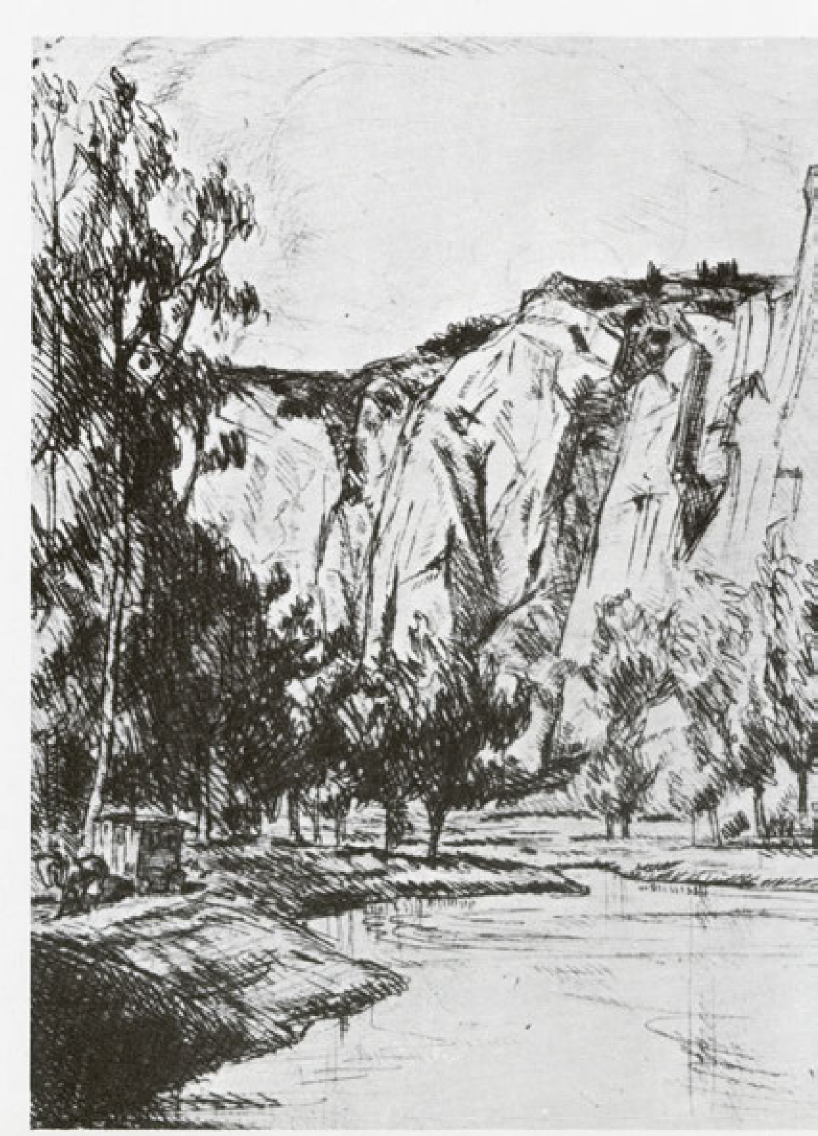
vêtement de la langue a prescrit à celle-ci de garder la sévérité qu'on voit alors, le dimanche, aux redingotes villageoises. Pas question d'en changer la coupe pour sacrifier à des goûts frivoles qui peuvent être passagers. Si, dans ces livres, on 'crie sur un cheval', si les personnages y sont souvent en manches de chemise alors qu'un purisme peut-être affecté aurait conseillé de dire en bras de chemise, c'est que Krains, sans vouloir leur faire parler un français local à la Ramuz, ne veut pas obliger ses gens à se guinder dans des tournures empruntées à la ville.

Son affection pour eux va se déraidir avec l'âge, comme il arrive à celle des grands-pères, même dans les plus âpres foyers campagnards. Rien que le titre de *Mes amis* révèlerait cette détente, cette tendresse tardives. C'est en 1921; dans le long intervalle, Krains n'a donné comme livre important que ses *Figures du pays,* nouvelles qui peuvent pâtir de ce que le thème s'y laisse souvent envahir par le souci d'enregistrer exactement le détail local. Plus que la narration c'est le portrait qui compte, celui des 'amis' Colpin et Benoît, et l'humain se délivre dans sa chaleur, sans que cette délivrance ne soit plus bridée par le souci de rigueur.

EDMOND GLESENER

Avec EDMOND GLESENER, nouveau contraste, et particulièrement marqué, témoignant la riche diversité de cette littérature régionaliste wallonne qui fut tout l'opposé d'une École puisqu'elle cherche dans toutes les directions et suivant tous les modes ses créations très individuelles. J'ai confessé plus haut comment je suis doucement prévenu en faveur du *Cœur de François Remy* pour avoir, étant enfant, quand les mass media n'avaient pas encore — il s'en fallait d'un grand demi-siècle — proscrit les causeries du soir, entendu mes parents et mes frère et sœur parler comme de personnages familiers du faible enfant prodigue et de la maringote qui servait de maison aux vanniers ambulants. Je n'en traiterai donc peut-être pas ici en critique tout à fait objectif.

Ce n'était pas un début. Glesener avait publié six ans plus tôt, en 1898, au *Mercure de France,* son *Histoire de M. Aristide Truffaut, artiste découpeur,* petit roman cruel par la futilité même de son sujet: le héros (il y a de l'héroïsme dans toute passion, même dérisoire et manquée) s'est découvert une vocation pour le découpage de motifs divers dans des planchettes de boîtes à cigares. Ses petites créations connaissent un succès local, elles sont exposées, il devient 'l'artiste'; et puis arrivent les déconvenues et l'oubli, accepté avec une philosophie que n'ont pas toujours les Pécuchet. Cette courte ambition provinciale est détaillée avec le soin précis qu'y aurait mis la scie à découper de M. Truffaut. Un exercice d'après Flaubert. Notons que le lieu, bien que reconnaissable à nos yeux, se veut abstrait: les rues de Liège ne seront nommées que plus tard, et dès le prologue du *Cœur de François Remy.*



Beaucoup de romans sont trop écrits; celui-ci l'est trop peu, encombré de phrases banales et de gaucheries. Et il l'est encore trop. Mais nous sommes pris par la puissante poésie des faits. C'est la fille du vannier qui vient à l'eau remplir sa cruche 'en l'appuyant au revers du fossé, sous deux pierres plates en manière de rigole'; c'est le jeune homme qui retourne le soir, dans l'ombre, contempler la jeune fille sous le quinquet de la maison roulante. Cette maringote, c'est le vrai personnage régnant, l'image fatale de l'errance pour laquelle François Remy a tout quitté bien plus encore que pour Louise, puisqu'après la mort de celle-ci il ne pourra se déprendre d'un servage de plus en plus misérable; aux dernières pages du livre, qui sont d'une vraie grandeur, après avoir tenté de fuir dans la nuit en serrant contre lui dans un châle la petite fille que lui a laissée Louise il reviendra se glisser avec l'enfant dans son espèce de niche de valet au fond de la roulotte à deux roues.

Toute cette marche à la dernière déchéance est tracée dans une progression inexorable, un peu déséquilibrée peut-être par la place qu'y prend le long épisode du tournoi de lutte foraine. Mais l'auteur cède ici à un faible qui date de sa jeunesse. M. Gustave Vanwelkenhuyzen nous a appris qu'étant en stage chez un notaire liégeois après avoir tâté des études de médecine, Glesener avait reçu du premier clerc des leçons de savate, en échange de démonstrations de lutte gréco-romaine qu'il lui donnait lui-même. (Ce devait être une étude notariale animée). Son culte pour les athlètes forains rappelle celui de Jean Lorrain pour les lutteurs du boulevard Barbès, mais sans nul doute avec une plus mâle orthodoxie dans le sentiment, avec aussi une autrement franche joyeuseté.

Celui qui allait devenir directeur des Beaux-Arts et des Lettres publiera en 1926 *Au Beau Plafond*, où l'on voit s'ébattre avec beaucoup d'éclats une bande de lutteurs dans une maison close liégeoise, comme les deux chasseurs à cheval de Courteline dans la rue Haute de Bar-le-Duc. Dans l'intervalle, *Monsieur Honoré* et *Le Citoyen Colette* avaient développé une 'chronique d'un petit pays'. Moins haute en couleur? L'ascension bourgeoise d'un officier de la garde civique ne peut guère prêter à la même poésie que la pathétique option amoureuse et aventureuse de François Remy. Mais cette œuvre — trop peu connue — ne fait pas que raconter une 'ascension sociale'. Elle met aussi en scène, avec une saveur toute personnelle, ironique et douce-amère, les débuts du socialisme à Liège et les progrès du flamin-

LE CŒUR DE FRANÇOIS REMY, ILLUSTRÉ PAR JEAN DONNAY. *L'illustration choisie représente la roulotte de l'héroïne dans la vallée de l'Ourthe. Liège, collection particulière (Photo Francis Niffle, Liège).*



LE 'CHAUFFOUR', VIEUX QUARTIER DE LIÈGE DÉMOLI AU XIXe SIÈCLE. *Une des illustrations du livre de Joseph Vrindts, 'Vi Lîdje', 1911, par le peintre J. Vuidar. C'est de ce quartier, situé près de la Halle aux Viandes, qu'Edmond Glesener situe le début de sa 'Chronique d'un petit pays'. Liège, collection particulière.*

gantisme à Bruxelles. Toutefois, elle procède d'un particularisme liégeois si appuyé qu'il faut bien connaître par l'histoire les vieux quartiers démolis qu'elle évoque, les mœurs locales et les personnages qu'elle transpose. En réalité, *Monsieur Honoré* et *Le Citoyen Colette,* relus dans une optique contemporaine, mettent dans une vive lumière les qualités d'observation du chroniqueur-romancier. En 1904, la même année que le roman de Glesener qui devait rester son meilleur livre, la maîtrise de Camille Lemonnier, à présent pleinement accomplie, était revenue illustrer, près d'un quart de siècle après *Un Mâle,* un site de Wallonie. Dans *Comme va le ruisseau,* le village au bord du fleuve ni le fleuve lui-même ne sont nommés; ainsi, même s'il nous est facile de reconnaître la Meuse namuroise du côté de Burnot, le paysage de ce léger roman baigne dans une irréalité de brume lumineuse, comme est un peu irréel le dénouement: Noémie, la petite institutrice venue de la ville pour se reposer à l'auberge de la *Truite d'or,* n'épousera pas le grand Fauche, qui lui plaît et qui l'aime, pour ne pas quitter sa classe. La quitter? Mais il y a bien des enseignantes qui se marient et qui n'en abandonnent pas leurs élèves... Cela ne fait rien; ce sacrifice nimbe le récit d'un vague halo final de sanctification légendaire, et il dispense d'écrire à la dernière page que Jean et Noémie furent heureux et eurent beaucoup d'enfants. Rien ne peut aller plus loin dans le virginal qu'un écrivain naturaliste; *Le Rêve* en avait déjà fait l'exercice et la démonstration.

À défaut de pouvoir dénombrer cette production d'inspiration locale, qui va des recensements folkloriques d'un ALBERT BONJEAN à la tartarinade du *Bézuquet* de JULES SOTTIAUX et à la fine et trop effacée apparition d'un CHARLES DELCHEVALERIE avec sa *Maison des Roses trémières* on citera du moins plus particulièrement GEORGE GARNIR, que caractérise, d'ailleurs, un partage de son intérêt entre des charges, à la Couroublc, des mœurs bruxelloises, et la peinture de son Haut Condroz. Dans *Les Dix Javelles,* dont l'écriture est aisée et nette, bonheur qui n'advint pas à tous nos récits régionalistes, quand le conducteur de la malle-poste énumère les stations de son trajet, 'de Juseret à Clairvaux, de l'autre côté de l'Ourthe, par Beyr, le bois d'Orlaimont, Virrées et Durbuy', est-il interdit d'entendre comme un humble écho du célèbre 'Orléans, Beaugency, Notre-Dame-de-Cléry'?

HUBERT STIERNET n'est peut-être pas favorisé très souvent par un pareil accent poétique, bien que la poésie s'entende déjà dans le titre du meilleur de ses livres, *Haute Plaine,* de 1911. Son œuvre nombreuse raconte, avec moins de contraction que celle de Krains, la même Hesbaye, peut-être plus venteuse, plus large d'horizons. Cette œuvre ne s'est d'ailleurs pas limitée aussi strictement au régionalisme; elle a fait des incursions dans le domaine du fantastique avec les *Contes au Perron* et les *Histoires hantées,* elle y a trouvé de remarquables réussites comme l'histoire de revenant du *Locataire,* dont la crédibilité est d'un degré rare. Un des contes les plus humains de *Haute Plaine* est celui de *L'Indigne.* Un conscrit est de garde, à Liège, à la porte du palais. Une jeune fille de son village vient à passer; ils se reconnaissent, conversent, et comme la payse doit regagner la gare, le soldat l'accompagne de quelques pas, puis de quelques autres, le fusil sur l'épaule. Quand il revient en hâte à sa guérite, son absence a été constatée. Abandon de poste: conseil de guerre. Chassé de l'armée comme indigne de servir. Au village il restera 'l'indigne' et sa vie en sera marquée. Il y a quelque chose des conteurs russes dans ce réquisitoire si sobre.

Enfin il faut faire la place qui lui est due à ce livre paru en 1910, dont le titre devait connaître une si curieuse fortune, *La Cité ardente,* d'HENRY CARTON DE WIART. L'entreprise était périlleuse de mettre en 'roman chevaleresque' l'époque liégeoise des Six cents Franchimontois, dans un style qui ne craint pas de se harnacher à l'ancienne, à grand renfort d'archéologie et d'héraldique. L'événement n'est pas seulement littéraire: un jeune chef de la droite majoritaire au parlement belge vient apporter sa pierre — peut-être en partie in-



LA CITÉ ARDENTE

PAR HENRY CARTON DE WIART

Illustrations d'après les aquarelles d'Amédée Lynen.



VROMANT & Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS, BRUXELLES
3, RUE DE LA CHAPELLE & 18, RUE DES PAROISSIENS

PAGE DE TITRE DU LIVRE DE HENRY CARTON DE WIART, *LA CITÉ ARDENTE. Bruxelles, Bibliothèque Royale, Musée de la Littérature (Photo Bibliothèque Royale).*

consciemment — à l'édifice de la nouvelle conscience wallonne. Car le livre eut un succès populaire. Et si la Wallonie doit à Albert Mockel d'avoir appris son nom et de l'avoir vu diffuser dans le monde, Liège doit à Henry Carton de Wiart le surnom dont elle sera saluée dans toute la France quatre ans plus tard, quand ses collines se seront embrasées de combats.

Notre littérature régionaliste ne s'arrêtera pas là; déjà, avant 1914, le relais est pris par le jeune JEAN TOUSSEUL, dont l'œuvre s'animera d'un mobile jusqu'alors assez peu discernable chez la plupart de nos auteurs, celui de la conscience sociale. Le régionalisme a continué et il continue. Constant Burniaux écrit que 'c'est une source d'innocence et de vérité où tout écrivain doit retourner boire de temps en temps'.

Il n'empêche que la mode en est passée; comme passent toutes les modes, dira-t-on. Mais cet engouement avait bien une raison, qui a passé de même. C'était le besoin d'être révélé à lui-même qu'éprouvait un peuple encore bien confusément appelé à un commencement de vie nationale. Nous étions sévères pour le régionalisme, en 1937, dans ce Manifeste du Groupe du lundi que nous fûmes vingt et un à signer, dont quatre survivent. Certes nous n'avions pas tort quand nous disions qu'il ne fallait pas le hausser au rang d'idéal esthétique, quand nous voulions rectifier la trop grande indulgence de certains faux jugements de valeur, enfin mettre en garde contre l'exploitation d'un genre un instant favorisé par le succès local. Notre chance en littérature n'est pas de chanter que Charleroi est le plus beau coin de terre, nul n'en disconvient. Mais, cette réaction une fois manifestée, et le recul étant venu, il reste qu'il y avait dans cette littérature provinciale, sou-



LA MAISON MATERNELLE DE JEAN TOUSSEUL (PSEUDONYME D'OLIVIER DEGÉE) À LANDENNE-SUR-MEUSE. *Collection particulière.*

dainement surgie, des accents justes, un sentiment vrai du paysage, une tendresse nouvelle. Et on ne peut méconnaître ce signe historique: après cinquante ans de vains efforts et d'exhortations officielles pour créer une littérature nationale belge, est apparue spontanément dans nos lettres une floraison de contes et de romans sur la Wallonie qui, dans l'ensemble, a sa durable valeur littéraire. Cette nation, qui commençait d'exister du moment qu'elle avait été nommée, demandait un miroir; la littérature régionaliste le lui a présenté.

Marcel THIRY

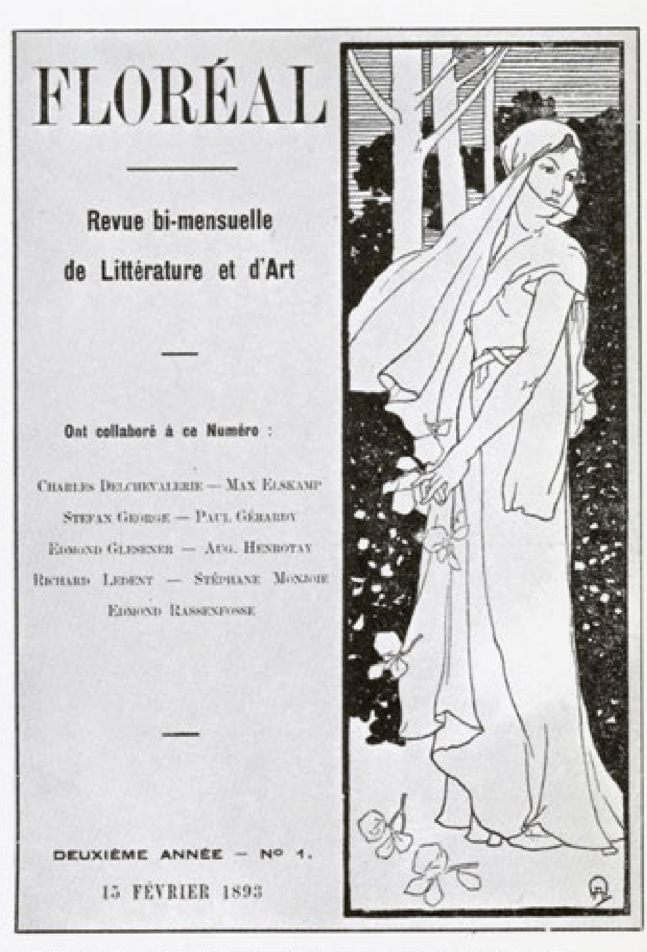
ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Consulter: *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique.* Publiée sous la direction de Gustave CHARLIER et Joseph HANSE, Bruxelles, 1958; Camille HANLET, *Les Écrivains belges contemporains (1800-1946)*, 2 vol., Liège, 1946. *Biographie nationale. Supplément*, Bruxelles, depuis 1957; *Bibliographie des écrivains français de Belgique (1881-1960)*, Bruxelles, depuis 1958; *Galerie de portraits.* Recueil des notices publiées de 1928 à 1972 sur les membres de l'Académie royale de langue et de littérature françaises, 4 vol., Bruxelles, 1972. Sur Etienne Hénaux, Marcel THIRY, *Etienne Hénaux* dans *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, 1958. Sur Camille Lemonnier, Gustave VANWELKENHUYZEN, *Camille Lemonnier*, dans *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique, op. cit.*, pp. 355-366 (contient la bibliographie antérieure); DU MÊME, *Histoire d'un livre: 'Un mâle' de Camille Lemonnier*, Bruxelles, 1961. Sur Louis Delattre: Auguste VIERSET, *Louis Delattre*, Bruxelles, 1911 (rééd. 1948); A. CANTILLON, *Louis Delattre*, Bruxelles, 1924; Marcel THIRY, *Discours de réception* [éloge de Louis Delattre] *à l'Académie royale de langue et de littérature françaises* dans *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, 1946; Louis DUMONT-WILDEN, *Louis Delattre* dans *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique, op. cit.*, pp. 503-506 (contient la bibliographie antérieure); rééd. des *Contes de mon village*, Mons, Tourisme et Culture-Hainaut, 1970. Sur Maurice des Ombiaux: Paul CHAMPAGNE, *Les lettres françaises* dans *Hainaut d'hier et d'aujourd'hui*, Mons, 1965; *Commémoration Maurice des Ombiaux à l'occasion du centenaire de sa naissance*, Thuin, 1968; Roger FOULON, préface à la réédition d'*Io-lé, bec de lièvre*, Mons, Tourisme et Culture-Hainaut, 1969. Sur Hubert Krains: Olympe GILBART, *Hubert Krains, écrivain classique* dans *La Vie wallonne*, t. XIV, 1933-1934, pp. 330-331; M. TRESCH, *Hubert Krains, peintre des mœurs rustiques*, Luxembourg, 1934; Charles BERNARD, *Discours de réception à l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, Bruxelles, 1935; G.-D. PÉRIER, *Hubert Krains*, Bruxelles, 1943; ARSÈNE SOREIL, *Hubert Krains* dans *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique, op. cit.*, pp. 495-499; Jules DECHAMPS, *Hubert Krains*, Bruxelles, s.d. 'Collection anthologique belge'. Sur Edmond Glesener: Hubert KRAINS, *Edmond Glesener* dans *Anthologie des écrivains belges*, n° spécial, Bruxelles, 1930; Gustave VANWELKENHUYZEN, *Edmond Glesener* dans *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique, op. cit.*, pp. 499-502; Olympe GILBART, *Edmond Glesener* dans *La Vie wallonne*, t. XXV, 1951, pp. 235-249; Arsène SOREIL, *Edmond Glesener*, Bruxelles, 1956, 'Collection anthologique belge'. Sur Charles Delchevalerie: Jean SERVAIS, *Charles Delchevalerie* dans *Biographie nationale. Supplément*, t. XXXIX, col. 247-257, Bruxelles, 1976. Sur George Garnir: Paul DELSEMME, *George Garnir*, Bruxelles, s.d.; 'Collection anthologique belge'. Sur Hubert Stiernet: Georges VIRRÈS, *Hubert Stiernet*, Bruxelles, 1940. Sur Maurice Gauchez: Préface de Jean-Marie HOREMANS à la réédition de *Le Roman du grand veneur*, Mons, Tourisme et Culture-Hainaut, 1970. Sur Jean Tousseul: Pierre DEMEUSE, *Introduction à Jean Tousseul*, Bruxelles, 1942, 'Collection nationale'; Désiré DENUIT, *Jean Tousseul*, Bruxelles, 1945.

Du symbolisme à 1914

Le symbolisme était mort bien avant les symbolistes, qui ne portaient plus en eux et dans leurs œuvres que sa nostalgie et quelques survivances de son style. En marge de *La Wallonie,* puis en prolongement de sa surprenante fortune, il y avait eu de notables épiphénomènes. Le principal, débordant largement du domaine littéraire, s'était étendu à l'évolution historique d'une région européenne de génie français: c'est le succès qu'avaient connu très rapidement le nom nouveau et le signe commun qu'il proposait à toute la marche romane de Belgique. Des réactions aussi s'étaient manifestées. PAUL GÉRARDY, qui fonde avec Delchevalerie, en 1892, la revue *Floréal,* ne partageait pas, assurément, toute la ferveur purement française de Mockel. Liégeois d'adoption né en bordure de l'Eifel et resté Prussien de nationalité, il s'est plu cependant à entretenir l'ambiguïté sur ce point. 'Je suis de mon village et cela me suffit. Mon village est quelque part en Wallonie et comme il n'y a pas encore de nationalité wallonne, je préfère attendre et rester uniquement de mon village...' La dérobade est habile pour masquer l'état-civil, sur lequel portait la question.

L'attachement natal à la culture allemande alla, c'était naturel, bien plus loin que le wagnérisme alors en vogue; au même moment qu'à sa revue liégeoise, mais pour une durée bien plus longue, il devait collaborer aux *Blätter für die Kunst* de Stefan George. Personnage tourmenté dans sa vie et dans sa parole — parole, dit Pierre Quillard, 'où se mêlent les accents des deux races' —, socialiste ardent, il fit du bruit comme pamphlétaire et connut en poésie une réussite dans l'évocation de son âpre coin de terre, le pays 'des croix de bois si grandes'. *Floréal* ne vécut que deux années et marquait déjà un après-symbolisme.



FLORÉAL

Revue bi-mensuelle
de Littérature et d'Art

Ont collaboré à ce Numéro :

Charles Delchevalerie — Max Elskamp
Stefan George — Paul Gérardy
Edmond Glesener — Aug. Henrotay
Richard Ledent — Stéphane Monjoie
Edmond Rassenfosse

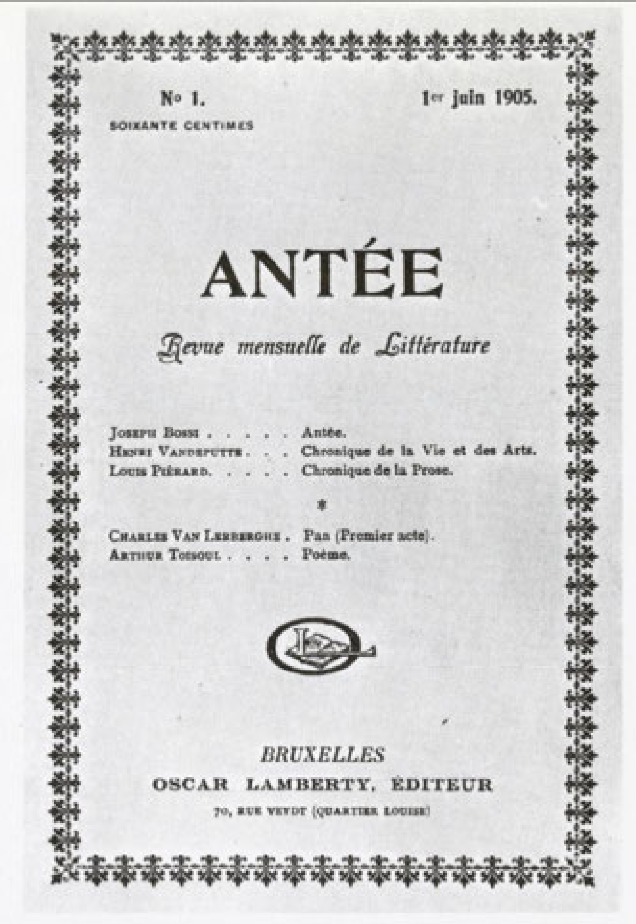
DEUXIÈME ANNÉE — N° 1.
15 FÉVRIER 1893

FLORÉAL. *Revue fondée à Liège en 1892. Illustration d'Auguste Donnay. Bruxelles, Bibliothèque Royale, Musée de la Littérature (Photo Bibliothèque Royale).*

Le régionalisme, lui, qui n'avait pas été inventé vers 1890 par nos auteurs, mais avait existé bien avant eux chez nous et dans toutes les littératures, continua de cheminer, nous l'avons vu, après la flambée de ses succès locaux; toutefois sa récession, suivant de près celle du symbolisme comme s'étaient suivis de près les débuts des deux mouvements, laissait place dans nos lettres pour des noms

nouveaux qui eussent signifié de nouvelles tendances régnantes. Aucun nom très éclatant ne survint, ni aucune nouvelle école. Il s'ouvre dans notre littérature, après symbolisme et régionalisme, une période où la création n'est peut-être pas moins vivante, mais où elle se disperse et s'universalise; or, l'épars et l'universel se mettent moins facilement en évidence. Pour qu'apparaissent dans nos provinces littéraires les signes dominants de nouveaux groupes ou de nouvelles doctrines, il faudrait attendre le surréalisme ou bien avant lui le dadaïsme — dont on peut dater la joyeuse entrée en Belgique de 1920, avec un *Ça ira* d'ailleurs fort peu wallon — si, dans l'intervalle, n'avait surgi pour faire ligne de faîte l'événement formidable de 1914, avec la littérature de guerre et avec une génération d'écrivains que marquera fortement leur jeunesse passée à la guerre.

Dans cette plaine où l'on entre après la traversée du symbolisme, un signe que la vie littéraire en Wallonie n'a pas perdu de son activité est visible au nombre et à l'émulation des revues locales, cependant qu'on voit aussi des écrivains wallons militer au premier plan des revues françaises publiées à Bruxelles et en Flandre. Car Christian Beck, Isi Collin, Arthur Toisoul sont, avec Henri Vandeputte, les protagonistes d'*Antée*, qui s'imprime à Bruxelles et dont l'esprit européen prépare celui de la *Nouvelle Revue Française*. Ne peut-on retenir comme un heureux changement qu'à cette date un mouvement aussi important que celui de la N.R.F. puisse prendre origine, ou une de ses origines, dans ce petit groupe d'*Antée*? Qu'on se reporte au demi-siècle pendant lequel les velléités d'une littérature nationale avaient régné en Belgique: nous y avions été à la traîne du romantisme, et de loin; voici que, comme en 1886 avec *La Wallonie*, en 1905 avec *Antée*, des Wallons sont au contraire parmi les promoteurs et à l'avant-garde.
L'orientation universelle d'*Antée* contraste avec le combat de retardement pour un art national qu'à Bruxelles tentera Georges Rency dans son active *Vie intellectuelle*. Il faudrait


N° 1. 1er juin 1905.
SOIXANTE CENTIMES

ANTÉE

Revue mensuelle de Littérature

Joseph Bossi . . . . . Antée.
Henri Vandeputte . . . Chronique de la Vie et des Arts.
Louis Piérard. . . . . Chronique de la Prose.

*

Charles Van Lerberghe . Pan (Premier acte).
Arthur Toisoul . . . . Poème.

BRUXELLES
OSCAR LAMBERTY, ÉDITEUR
70, RUE VEYDT (QUARTIER LOUISE)

ANTÉE. *Revue d'esprit européen et de rang international qui doit son nom à Christian Beck et qu'animèrent beaucoup de Wallons, notamment Isi Collin, Fernand Severin, Albert Mockel, Louis Piérard. Dirigée par le poète Henri Vandeputte, elle s'imprime à Bruxelles. Des écrivains français célèbres comme André Gide et Anna de Noailles y collaborent.*

FLAMBERGE. *Revue fondée à Mons en 1912. Illustration d'Anto Carte. Bruxelles, Bibliothèque Royale, Musée de la Littérature (Photo Bibliothèque Royale).*



pouvoir relever dans quelle mesure importante des Wallons collaborèrent à cette revue belge, comme à d'autres, comme au *Thyrse,* où Léopold Rosy essayait de concilier les deux tendances, la 'belgeoise' et l'expansionniste, comme à *Durendal,* qui depuis 1894 groupait des écrivains catholiques et s'élargit vers 1907 dans un éclectisme qui lui fit accueillir un Jules Destrée (dont le frère Olivier-Georges, dom Bruno, était là depuis la fondation), un Mockel et un Glesener. Mais, ici, nous avons à retenir surtout de ces activités des publications périodiques, celles qui sont situées en Wallonie. Sans pouvoir en dresser le répertoire, sans vouloir tirer de conclusion de leur foisonnement non plus que de leur vitalité trop souvent éphémère, on relèvera que paraissent entre autres à Braine-le-Comte *La Roulotte* de Louis Moreau et Émile Lecomte, futur fondateur de *La Nervie,* à Charleroi *La Jeune Wallonie,* créée en 1906 par René Dethier, qui avait dix-huit ans, et morte avec lui en 1910, à Liège *La Revue mosane* de Paul Dermée, en même temps que *Vers l'horizon,* où se rencontrent Albert Lecocq — bientôt le P. Hugues Lecocq —, J.-J. Van Dooren, Félix Bodson, Oscar Thiry. Retournons à Bruxelles pour noter au passage qu'un éblouissant trio de journalistes, Louis Dumont-Wilden, le plus pénétré d'esprit français de toute la très française *intelligentsia* gantoise, futur auteur d'un *Prince de Ligne* magistral, le Wallon GEORGE GARNIR et le Français du Nord LÉON SOUGUENET y lancent l'hebdomadaire *Pourquoi Pas?,* dont les plaisanteries trouveront une de leurs principales ressources dans 'l'âme belge' glorifiée par Edmond Picard. Enfin, succédant à *Flamberge,* survient à Mons la *Revue franco-wallonne* d'AUGUSTE BIERNAUX et ARTHUR CANTILLON, glorieuse d'une collaboration précocement dénichée, celle de Guillaume Apollinaire. Franco-wallonne: le titre est significatif. Date de naissance: 1er janvier 1914. Le sentiment wallon est en plein essor, la *Lettre au Roi* de Jules Destrée a mis au point une optique nouvelle, l'Assemblée wallonne travaille, tout embryonnaire qu'elle est. Six mois plus tard, l'évolution sera désorientée pour vingt ans par le drame européen et par l'entrée en scène d'un personnage inattendu, l'âge de la Belgique d'Albert Ier. De cette quinzaine d'années, les œuvres nous apparaissent sans doute, assez souvent, plus touchantes que vraiment marquantes. Pourtant *La Route enchantée,* d'ADOLPHE HARDY, qui sut plaire en 1904, mérite encore de nous attacher par la justesse de ses simples notations rustiques et l'agrément naturel d'une modulation sans grande recherche. Si l'on essaye, en scrutant l'époque, d'en grouper la production littéraire selon certaines lignes directrices en dehors des prolongements affaiblis du symbolisme et du régionalisme, on pourrait sans doute distinguer, parmi les poètes, ceux qu'on pourrait appeler les irrédentistes parnassiens; un FRANZ ANSEL, un ALBERT DU BOIS, un FÉLIX BODSON. Il se fait que tous trois font en premier lieu de la poésie théâtrale, à laquelle les induisent Banville et Rostand. Franz Ansel — le Liégeois Franz Folie — ne publiera que très tard, à près de cinquante ans, ses *Muses latines,* où le vers parnassien s'infléchit et s'émeut de tendresses pour les paysages d'Italie; le livre s'achève par une évocation de Fogazzaro en une suite de distiques qui est la pièce la mieux venue de toute l'œuvre.

A part cette arrière-garde dispersée, peu de catégories à proposer: le temps n'est guère aux rassemblements. Un petit groupe apparaît pourtant vers le milieu de la période. Il s'agit du phénomène qu'on pourrait risquer d'appeler le 'jammisme' si Benoît Braun ne nous avait fort bien montré que Francis Jammes ne fut pas le seul initiateur d'une poésie de simplicité, de fraîcheur, de savante naïveté dans la foi catholique, et que THOMAS BRAUN avait trouvé la même voie avant d'avoir pu connaître *De l'angelus de l'aube à l'angelus du soir.* Thomas Braun: encore une fois une question d'appartenance wallonne pourrait se poser ici, comme elle s'est posée pour Camille Lemonnier à propos d'*Un Mâle.* Bâtonnier bruxellois, né à Bruxelles d'un père non moins bâtonnier bruxellois dont le père provenait de

l'Eifel, doit-on contester à Thomas Braun une place dans la littérature de Wallonie, malgré ses retours fidèles à la maison qu'il s'était construite à Maissin, malgré des attaches si tendres du côté de la Semois, pays de son grand-père maternel? Il a dit la boutique de Bagimont où vivaient ses tantes, et qui fleurait le bon tabac... J'incline à penser que la poésie de *Fumée d'Ardenne* est une patrie. Une patrie qui sans doute n'a pas prévalu sur la première. Dans le *Livre des Bénédictions*, en 1904 — le poète a vingt-quatre ans — c'est une dualité équilibrée à la belge qui se propose pour baptiser l'enfant nouveau-né: *Nous l'appellerons Jan — Nous l'appellerons Jean*. A partir de 1910, les noms régnants par les *Prières*, par *Le Beau Temps*, c'est Transinne, c'est Redu, c'est la Lesse. Puis montera le crescendo jusqu'à l'*Amour de l'Ardenne* en 1933, jusqu'à *Passion de l'Ardenne* en 1949... La cause est entendue, me semble-t-il: Thomas Braun n'est pas un Wallon de souche, malgré l'ascendance bagimontoise, mais c'est un Ardennais par assimilation. Carlo Bronne a rappelé que pour ses noces d'argent d'avocat on avait loué, non sans une pointe acide, sa 'loyale roublardise ardennaise...' Et ce certain retroussis un peu moqueur des babines de sa muse, quelquefois, même aux vers les plus chaleureux ou les plus attendris, n'est-ce pas le signe de l'esprit narquois qui règne aux villages parmi lesquels il s'était voulu son foyer d'ardoise? N'est-ce pas aussi la différence avec la muse d'Orthez? Différences: Braun se complaît à de folâtres vers libres, *Philatélie* avance en bravades d'humour parmi ses exotismes charmants, les *Bénédictions* sont souvent moins bénédictines que brueghéliennes. L'affinité vraie avec Jammes est dans la simplicité naturelle du vers et de l'inspiration, et bien entendu dans le sentiment catholique.

Aussi ce vague groupement que l'on peut voir se former en Wallonie autour de Thomas Braun et sous le signe de Francis Jammes et de Charles Guérin, sera-t-il de poètes catholiques. C'est une petite confrérie qui ne pense pas à se faire cénacle. ALBERT LECOCQ, né à Liège, plus jeune de douze ans que Thomas Braun, publie à vingt ans sa première plaquette, aux éditions de *Vers l'horizon*, dont il est avec OSCAR THIRY l'un des animateurs. Trois ans plus tard, c'est sous la signature du Frère HUGUES LECOCQ que paraissent ses *Dix petits poèmes pour chanter d'humbles choses*, poésie franciscaine et qui a compris Elskamp. Le poète est entré en noviciat. Il sera ordonné prêtre le 2 août 1914. Sur le missel qu'il lui offrit pour sa première messe, Thomas Braun avait écrit: 'Au fr. Hugues Lecocq, en souve-



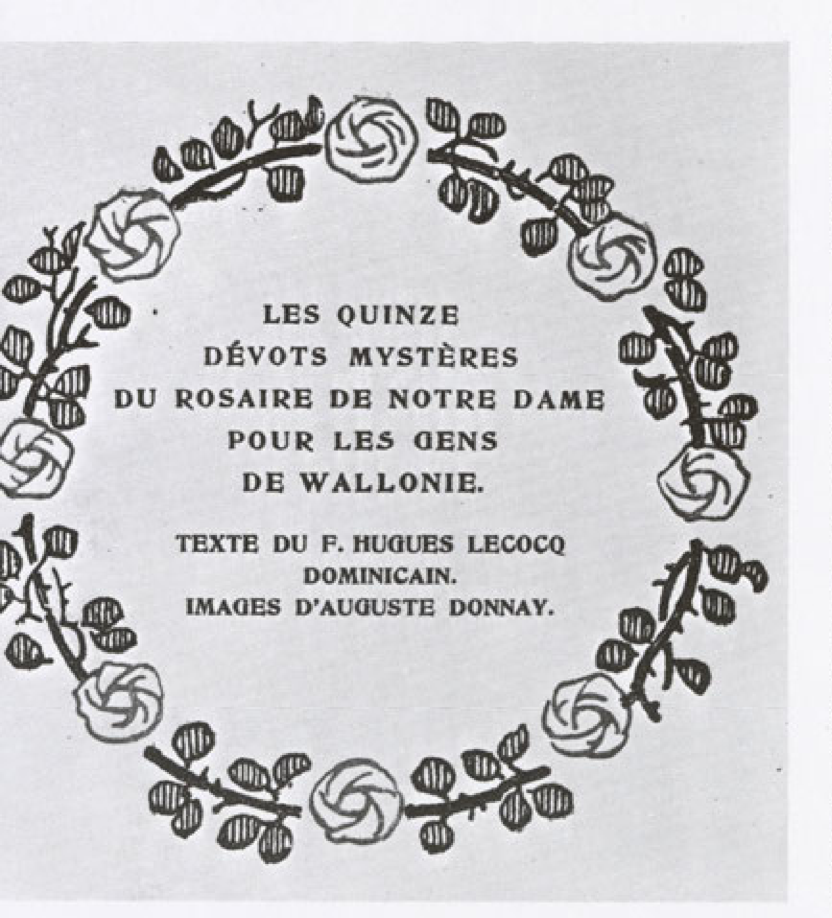
SAINT-HUBERT EN ARDENNE. *Bois de Maurice Brocas, pour 'Ex-Voto' de Thomas Braun (Ire éd.). Bruxelles, Bibliothèque Royale.*

nir de ses émouvantes prémisses sous l'œil des barbares... Vive la Wallonie!'

Son œuvre majeure est dans ses *Quinze dévots mystères du Rosaire de Notre-Dame pour les gens de Wallonie,* soixante et un poèmes en distiques qui cheminent dans la pure simplicité, publiés à Louvain en 1916 avec des bois d'Auguste Donnay; ces gravures suivent de page en page la transposition d'une vie de la Vierge dans nos paysages mosans ou ardennais ou bien dans le décor sévère de nos banlieues d'usines. Ainsi débute la séquence des *Mystères glorieux:*

La Gloire, c'est, debout après les léthargies,
Secouant ses cheveux mouillés, la Wallonie.

HUGUES LECOCQ. *Quinze dévots mystères du Rosaire de Notre-Dame pour les gens de Wallonie. Louvain, 1916. Liège, collection particulière (Photo Francis Niffle, Liège).*



L'historien notera cette ferveur wallonne manifestée à l'époque par un ardent catholique, comme elle est attestée aussi, chose plus marquante encore, chez le catholique Thomas Braun, à qui l'œuvre est dédiée. Bien d'autres signes de cette profonde conviction wallonne — adhésion à la *Lettre au Roi* de Jules Destrée, projet d'écrire une étude sur 'le mouvement wallon actuel' — nous sont révélés par les lettres du frère Hugues Lecocq à Robert Silvercruys, qui les a publiées en introduction à l'œuvre poétique complète de son ami. On ne sait guère, à cause de sa discrétion extrême, que le baron Silvercruys, longtemps ambassadeur à Washington, avait été, dans sa jeunesse liégeoise, mêlé au groupe très pluraliste de *Vers l'horizon*; il a donné trois recueils de vers, dont le plus important, *Suite nocturne,* est d'un art très formé et d'une prenante sensibilité moderne.

Peut-on dire qu'ait fait groupe la rencontre des inventeurs d'*Antée,* parmi lesquels Christian Beck et Isi Collin? Rien de moins groupable, rien de plus évasif à l'agglomérat que ces personnages dont l'individualisme inné s'est encore raffiné aux cornues des premières alchimies gidiennes.

CHRISTIAN BECK, Christian-le-Malchanceux, dira son ami Mockel, Beck mort de tuberculose à trente-trois ans comme sa mère quand il en avait trois, où le classer? Proche admirateur de Gide, qui est très attentif à ses tentatives (les cinq beaux monosyllabes de *Si le grain ne meurt* sont extraits et arrangés de l'*Évangile,* dont Gide n'avait évidemment nul besoin qu'on le lui révélât; mais s'il a tiré ce parti du verset de saint Jean, n'est-ce pas peut-être parce que ce passage faisait l'épigraphe et l'ornement du *Papillon,* publié par Beck dix ans plus tôt?). C'est pourtant le signe de Stendhal qui prévaudrait sur lui. Par l'italianisme d'abord: il signe Joseph Bossi ses premières histoires, *Les Erreurs,* qui seraient plutôt une errance de femme en femme, et c'est sous le même pseudonyme qu'il publie *Les deux*

amants de Novella d'Andrea, sa plus grande réussite, dont les décors comme les visages de femmes sont italiens; mais aussi par la stricte observation du fait humain et par la passion de se faire chroniqueur. Est-il encore symboliste, comme on l'a dit sans trop de raisons, est-il romantique comme il l'a dit lui-même de ce Voldemar au nom rousseauisant qui lui sert de masque pour évoluer à travers sa création romanesque? Ce Voldemar à nom nordique et amours italiennes, qui disparaît à nos yeux à la fin du *Papillon* dans un épilogue dostoïevskien de gains fabuleux à la roulette, nous nous sentons bien aise de le savoir Wallon, et fidèle à 'sa Wallonie malicieuse et tendre'.

Isi Collin ne fut pas beaucoup plus favorisé que son ami Beck par la gloire et la fortune, mais il sut connaître pleinement le délice de vivre. Il savourait comme on respire. Sa face ronde à grosses lunettes d'écaille avançait dans une myopie habilement sélective. Rédacteur au *Journal de Liège* avant de passer au *Soir* après 1918, il rédigeait aussi alors un hebdomadaire artistique et mondain, *Le Tout-Liège,* dont les annonciers payaient en marchandise la publicité; Collin, qui ne gagnait pas lourd, s'habillait, se gantait, se parfumait superbement de tous les produits vantés dans les colonnes de son petit moniteur. Une de ses chances fut d'ensemencer le jardin en terrasses qu'il avait rue Naimette de coloquintes qui prospérèrent jusqu'à pousser leurs vrilles entre les lames du parquet de son bureau et à venir déposer leurs calebasses multiformes sur sa table. Le bonheur était déjà dans le titre de son principal livre de vers, *La Vallée heureuse*; vers qui avaient retenu de Mallarmé plutôt la première époque, celle de

La lune s'attristait:

Viens, d'entre les senteurs, en robe diaphane;
C'est pour toi que s'éclaire un si clair aujourd'hui...

Heureuses aussi, ses deux autres œuvres majeures, le *Pan ou la divine Rencontre,* divin chèvre-pied retrouvé dans les bois d'On-sur-Jemelle enseigne à l'auteur le retour à la nature et à la nudité, *Sisyphe et le Juif errant,*



ISI COLLIN, *LA DIVINE RENCONTRE, Liège, Ch. Desoer, 1913. Liège. Iwan Cerf, artiste liégeois installé à Paris, a composé les encadrements variés de cet ouvrage, que l'auteur avait dédié à André Gide. Dans la profusion végétale de l'ornementation modern-style, on retrouve le goût d'Isi Collin pour l'enroulement des fleurs épanouies et l'exubérance rebondie des coloquintes. Liège, collection particulière (Photo Francis Niffle, Liège).*

où ces deux grands condamnés se rencontrent, se racontent leurs deux supplices, décident de les échanger, mais, au moment de se déprendre du leur, découvrent qu'ils l'aiment et ne veulent plus s'en démettre.

Puisqu'on ne peut recenser ici tous ces écrivains de Wallonie qui témoignaient d'une originalité rien que par le choix qu'ils avaient fait d'une voie privée à l'écart des dernières traînées du symbolisme et du régionalisme, que l'un des types que l'on voudrait conserver d'eux puisse être ce flâneur de toutes les rives. Par rapport au volume de ses écrits la place qu'on lui fait ici est peut-être large; mais c'est son image qu'on voudrait retenir comme la plus aimable de son époque.
Isi Collin, c'était le beau temps.

Marcel THIRY

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

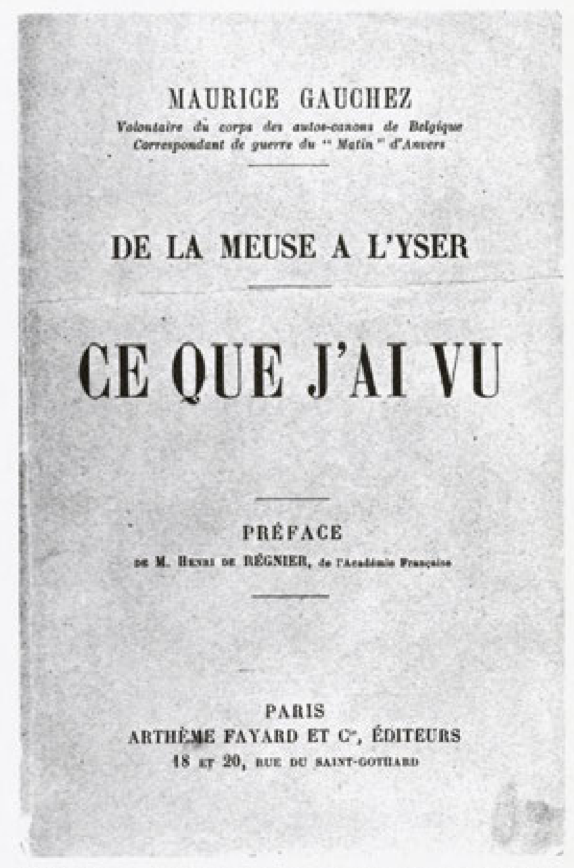
Consulter: *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*. Publiée sous la direction de Gustave CHARLIER et Joseph HANSE, Bruxelles, 1958; *Bibliographie des écrivains français de Belgique (1881-1960)*, Bruxelles, depuis 1958; *Galerie de portraits*. Recueil des notices publiées sur les membres de l'Académie royale de langue et de littérature françaises, 4 vol., Bruxelles, 1972. Sur Charles Delchevalerie: Jean SERVAIS, *Charles Delchevalerie* dans *Biographie nationale. Supplément*, t. XXXIX, col. 247-257, Bruxelles, 1976. Sur Christian Beck: Antonio MOR, *Christian Beck* dans *Lettres romanes*, t. VII, 1953. Sur Félix Bodson: Maurice KUNEL, *In memoriam Félix Bodson (1869-1958)* dans *La Vie wallonne*, t. XXXII, 1958, pp. 210-212. Sur Adolphe Hardy: Jean SERVAIS, *Adolphe Hardy* (1868-1954) dans *La Vie wallonne*, t. XXVIII, 1954, p. 211. Sur Franz Ansel: Alfred DUCHESNE, *Franz Ansel* dans *La Vie wallonne*, t. XII, 1931-1932, pp. 308-311; DU MÊME *Quelques souvenirs sur Franz Ansel*, *ibid.*, t. XX, 1939-1940, pp. 16-18; N. ZETTE, *Franz Ansel*, Bruxelles, 1935; Thomas BRAUN, *Discours de réception* [éloge de Franz Ansel] *à l'Académie royale de langue et de littérature françaises* dans *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, 1946.

MÉMORIAL DES UNIVERSITAIRES LIÉGEOIS MORTS POUR LA PATRIE PENDANT LA PREMIÈRE GUERRE MONDIALE PAR LE SCULPTEUR LIÉGEOIS JULES BERCHMANS *(Les Waleffes 1883 - Bruxelles 1951). Ce bas-relief 'd'une grave et émouvante sobriété' s'accorde bien avec l'esprit général de la littérature des écrivains wallons de la Première Guerre mondiale. Liège, péristyle de la Salle Académique de l'Université (Photo Maurice Gilis, Herstal).*



La littérature du temps de guerre et l'ouverture sur l'avenir

La littérature sur la guerre de 1914 en Belgique commence naturellement par les témoignages, les premiers récits, les croquis sur le vif; les impressions plus profondes, la méditation de la grande tuerie, la poésie ou l'anti-poésie de la tranchée viendront plus tard. Le lecteur français et les éditeurs de Paris n'attendent-ils pas avec impatience des rapports sur le principal événement politique et militaire par lequel s'est ouvert à l'Ouest le conflit qui n'est encore qu'européen? Aussi MAURICE GAUCHEZ, qui a fait la retraite '*de la Meuse à l'Yser*', va-t-il publier sous ce titre, dès la fin de 1914, chez Fayard, un récit de sa campagne. Le poète chimacien continuera d'écrire abondamment sur la guerre; ce seront surtout de grands poèmes verhaereniens où ses larges facultés d'expansion lyrique se donneront libre cours, et qui connaîtront des réussites quand le registre prendra des tonalités plus intimes. PIERRE NOTHOMB, entré en poésie, comme Gauchez, plusieurs années avant la grande crise, est lui aussi saisi par le zèle et la hâte de témoigner. Avec cette profusion qui marquera plus tard sa vaste production poétique et romanesque, de 1915 à 1918, pendant qu'au Havre il se manifestera très activement dans un cabinet de ministère, il ne publie à Paris pas moins de sept gros volumes et de nombreux opuscules. Tous, à l'exception de son prometteur premier roman, *Fauquebois*, sont voués au réquisitoire contre la barbarie allemande, à l'histoire de la guerre ou à la 'politique nationale' dans laquelle il veut fougueusement entraîner la Belgique. D'autres Wallons réfugiés à Paris, au Havre, à Londres, contribueront à établir le dossier de l'Allemagne et à fixer le souvenir de l'épreuve. Il y a là une abondante production, souvent plus documentaire, anecdotique ou polémique que proprement littéraire, en marge de ce que vont livrer de leur expérience humaine les témoins premiers que sont les écrivains engagés dans le combat.


MAURICE GAUCHEZ

Volontaire du corps des autos-canons de Belgique

Correspondant de guerre du "Matin" d'Anvers

DE LA MEUSE A L'YSER

CE QUE J'AI VU

PRÉFACE

DE M. HENRI DE RÉGNIER, de l'Académie Française

PARIS

ARTHÈME FAYARD ET Cie, ÉDITEURS

18 ET 20, RUE DU SAINT-GOTHARD

PAGE DE TITRE DU REPORTAGE DE MAURICE GAUCHEZ. *DE LA MEUSE À L'YSER avec préface de Henri de Régnier, Paris. Fayard, 1915. Premier récit de guerre de Belgique et de France.*

Plus encore que dans les chapitres précédents il serait difficile, il serait vain aussi de délimiter très strictement l'objet de cet ouvrage par le critère du lieu de naissance des auteurs, alors qu'il s'agit de ces années où la Wallonie la plus militante s'était expatriée pour combattre sur

un autre sol, au coude à coude avec Bruxellois et Flamands. CONSTANT BURNIAUX, qui publiera plus tard ses probes *Sensations et souvenirs* d'une guerre qu'il aura vécue tout entière comme brancardier, était né à Bruxelles; de même MAX DEAUVILLE, médecin de bataillon dont les deux grandes fresques, *Jusqu'à l'Yser* et *La Boue des Flandres,* resteront dans l'historique de cette guerre. Leurs œuvres ne font pas partie du patrimoine littéraire spécifiquement wallon. Mais aurait-on pu ne pas les citer, alors qu'ils racontent le même drame que les Christophe et les Vivier, dans la même langue française qu'ils avaient choisi de servir les uns et les autres et continuent à servir pendant toute l'interminable, monotone et boueuse bataille?
De ce drame, retenons d'abord, pour lui faire une place un peu à part, la relation, d'un violent lyrisme, qu'en traça MARTIAL LEKEUX. Ancien artilleur entré dans les ordres, le Père Lekeux reprend volontairement du service dès la mobilisation, comme officier observateur. Toute l'ardeur de sa foi religieuse passe alors dans sa conviction patriotique. Son livre au beau titre, *Mes Cloîtres dans la tempête,* est d'un écrivain; il connut un succès international. Emporté d'une passion vengeresse mêlée à la compassion humaine, il est d'un accent tout différent de celui qui va s'élever, non pas certes uniformément, mais en symphonie concordante, des œuvres de quelques soldats poètes dont le hasard aura suscité la rencontre dans le temps et dans un inattendu destin militaire.

Ici le fait littéraire qui se dégage signifie de façon typique un certain génie propre à l'âme wallonne. Plusieurs poètes liégeois ou verviétois de vingt à vingt-cinq ans servent dans cette armée qui reçoit le choc, ou bien vont s'y engager volontairement. Leur groupe fortuit — qui physiquement n'est un groupe que pour trois ou quatre d'entre eux, car ils ne se connaîtront pas tous immédiatement les uns les autres — contribuera grandement à orienter pour une génération l'expression poétique de leur nation naissante. Et pour avoir réagi


Fr. MARTIAL LEKEUX, Franciscain
COMMANDANT D'ARTILLERIE

Mes Cloîtres dans la tempête.

Dessin d'Alfred Martin.

PARIS
LIBRAIRIE PLON
PLON-NOURRIT ET Cie, ÉDITEURS
8, RUE GARANCIÈRE - 6e

Tous droits réservés

1er Mille

PAGE DE TITRE DE MARTIAL LEKEUX, *MES CLOÎTRES DANS LA TEMPÊTE, Paris, Plon-Nourrit, rééd. 1922. Illustration d'Alfred Martin. Quatrième 'best-seller' après* Le Feu *de Barbusse,* Les Croix de Bois *de Dorgelès et* La Vie des Martyrs *de Georges Duhamel. Traductions multiples. (Photo Francis Niffle, Liège).*

de façon singulièrement accordée à la brutale intrusion de la guerre, leur poésie — ils suivent bien la même poésie, dont une unité apparaît à travers les diversités individuelles — attestera la sensibilité essentielle de cette personne Wallonie dont ils diront tous, chacun à sa manière, le mal d'être séparé. Sensibilité qui ne cherchera jamais dans l'ivresse de la haine la consola-

tion de la longue misère, mais bien dans le souvenir du bonheur, dans la fraternité des souffrants, et aussi dans le vieil enchantement de dire doucement sa peine pour l'apprivoiser. Tels d'entre eux n'auront pas le temps de donner leur mesure, comme MARCEL LIBOTTE, sorti de rhétorique à la veille d'août 1914, engagé dans l'infanterie, mort à vingt ans en laissant une moisson harmonieuse de premiers poèmes. D'autres, un peu plus âgés, avaient publié des vers avant le grand départ. De ces débuts le plus mémorable est sans doute *La Repentance Tristan*, de LOUIS BOUMAL. La plaquette paraît en 1913, à Louvain, aux *Clochers de Wallonie*; nom d'éditeur et titre de revue qui est un indice; on le rapprochera de ces élans de ferveur wallonne que dans un chapitre précédent on a pu relever chez ces autres poètes catholiques, Thomas Braun, Albert Lecocq. Dans le conte lyrique de Boumal, Tristan, ayant échappé à la mort, toujours amoureux mais pourtant repenti de sa terrestre faute d'amour, erre en barque sur la mer. Une clémence pousse l'esquif à remonter les cours d'eau jusque dans une de nos vallées, vers Angleur, au 'tombant des collines rousses', du côté d' 'un long tournant de l'Ourthe à travers les prairies — que suivent les houilleurs — pour retourner dans leurs maisons fleuries'. Tristan s'y fait passeur d'eau. Il y mènera repentance et souvenance et trouvera consolation dans la douceur wallonne — jusqu'au jour où une chevauchée peut-être irréelle fait reparaître la reine Yseut sur la rive, et de l'avoir revue le héros repartira vers la mer et la mort. C'est un onduleux récit en souples vers libres qui mêlent volontiers le prosaïsme à la vision légendaire, une de nos dernières œuvres symbolistes — bien que peu de temps après Boumal dût juger durement le symbolisme — où de son côté le régionalisme, alors que finit son âge dominant, trouve dans la poésie lyrique une rare réussite d'expression. Expression suprême: Robert Vivier notera plus tard que 'nos poètes' (d'après 1918) 'n'ont guère été les chantres de leur village, et qu'ils y ont été indéniablement aidés par le fait que 1914 avait violemment rompu les barrières entre le village et le monde'.

LOUIS BOUMAL, *LA REPENTANCE TRISTAN, Louvain, 1913. Page de titre. Bruxelles, Bibliothèque Royale, Musée de la Littérature (Photo Bibliothèque Royale).*



Si Vivier, l'un de ces poètes des quatre ans sur l'Yser, ne collabora qu'après l'armistice aux *Cahiers publiés au front*, ce ne peut être dû qu'au mauvais sort des secteurs et des cantonnements, qui ne voulut pas le faire voisiner avec ces trois autres fantassins, LOUIS BOUMAL, LUCIEN CHRISTOPHE, MARCEL PAQUOT. Ceux-ci, favorisés de s'être brièvement rencontrés à La Panne, capitale fabuleuse de l'arrière-front, y avaient caressé l'idée de créer une revue. Le projet prend corps en avril 1918. 'Un groupe d'écrivains français, tous soldats du front belge de l'Yser, fonde une revue de littérature et d'art...' Ainsi se présentent clairement et fièrement les *Cahiers* dans une lettre au président de la République française, sitôt reçue l'autorisation de la censure militaire belge. Un an plus tard, Raymond Poincaré fera présent à l'héroïque petite publication de quelques pages du discours qu'il devait prononcer en Sorbonne sur les écrivains français morts pour la patrie.

Mais, en un an, quel chemin parcouru! Le compositeur et musicologue GEORGES ANTOINE a rejoint tout de suite le trio des premiers rédacteurs. Les deux premiers numéros sont



LE COMITÉ DE RÉDACTION DES 'CAHIERS' PUBLIÉS AU FRONT. De gauche à droite: Louis Boumal, Marcel Paquot, Lucien Christophe, Léon Herbos et Frans Smits. Liège, collection Marcel Paquot.

tirés au cyclostyle à La Panne, dans les bureaux de la fameuse ambulance Océan du docteur Depage, qui aida grandement l'entreprise. Les *Cahiers publiés au front pour la défense et l'illustration de la langue française en Belgique* — tel est leur titre complet, significatif en tous ses termes — bénéficient pour leur confection et leur administration des services de deux soldats écrivains attachés à l'ambulance, Léon Herbos et Frans Smits, celui-ci assumant une chronique des lettres néerlandaises. À partir du numéro 3, ils seront imprimés à Dunkerque. Les collaborations arrivent très tôt, soit des tranchées belges — Jean Hubaux, Octave Lohest, Herman Frenay-Cid, l'Anversois Edouard Buisseret,

LES CAHIERS D'AOÛT. Page de titre du n° 3 (1918) avec sommaire du numéro. Bruxelles, Bibliothèque Royale, Musée de la Littérature (Photo Bibliothèque Royale).

REVUE MENSUELLE DE LITTÉRATURE ET D'ART

Les Cahiers d'Août

Publiés au Front

pour la Défense et l'Illustration de la Langue Française en Belgique

MCMXVIII

Nº 3 — *Se vend 1 franc*

SOMMAIRE

des " CAHIERS D'AOUT "

MCMXVIII

La Jeunesse du Poète	FERNAND SEVERIN.
Chant du Désespéré	CHARLES VILDRAC.
Le Père, Novembre	LUC DURTAIN.
Nonchaloirs	EMILE DE BONGNIE.
Il fait beau	JOSEPH RIVIÈRE.
L'Arbre, Quand je serai mort	MAURICE BUTAYE.
Métaphysique	MARCEL THIRY.
Des formes musicales	GEORGES ANTOINE.
Les Poèmes	MARCEL PAQUOT.
Les R[illegible]	LOUIS BOUMAL.
Le Théâtre et la Critique	LUCIEN CHRISTOPHE.
Propos d'un Tondeur	IGNACE.
Le Mouvement intellectuel et artistique.	

La publication de ce Numéro a été autorisée par la Censure du G. Q. G.

Nº 1152, du 6 Août 1918.



dont la revue publia notamment une belle *Epitaphe* — soit de France, avec Cécile Périn, de Londres avec Ch.-André Grouas. De grands noms affluent au sommaire dès avant que l'automne apporte à la fois la victoire et le deuil. Car, parmi les fondateurs et les amis des *Cahiers,* la dernière offensive et l'épidémie de grippe espagnole auront fauché Louis Boumal, Georges Antoine, Léon Christophe, frère de Lucien, comme lui lieutenant au 3e Chasseurs et tué à quelques centaines de mètres de lui, Paul Magnette, Léo Somerhausen. C'est ainsi décimé et endeuillé que le groupe se reconstitue après le 11 novembre. Les *Cahiers,* décorés d'une brillante participation française, paraîtront encore jusqu'en juillet 1920, à Liège; ils auront valu à la ville libérée de se retrouver, comme au temps de *La Wallonie,* le siège d'une revue littéraire de rang international.

Mais ce n'est pas seulement son succès qui fait mémorable la courte aventure. La vie des *Cahiers,* c'est un peu toute la vie morale et toute l'attitude intellectuelle d'une pléiade d'écrivains wallons au front de l'Yser. Il y a bien leur gouaille mordante, et souvent très amusante, à l'égard de quelques auteurs belges fort peu combattants qui se parent de ce titre pour scribouiller à l'arrière, mais le ton général est d'une dignité recueillie, aussi éloignée des excitations belliqueuses que des récriminations à la Barbusse. Est-ce d'être en exil que ces jeunes Wallons ont pour parler de la guerre cet accent unique, d'une gravité où prévaut le regret? On ne trouvera chez eux ni l'allégresse dionysiaque d'un Apollinaire, ni la protestation très âpre d'un Duhamel ou d'un Vildrac. Ces deux derniers ont nommé élégies certains de leurs poèmes du front; mais ce sont des élégies à l'accent très amer, des 'chants du désespéré'. La tristesse fait le fond des poèmes ou des proses qu'on feuillette au long des *Cahiers*; mais une tristesse où la nostalgie du pays perdu et le chant de ce passé ont une bien plus grande part que la lamentation sur le sort présent. Peut-être le climat et le site de ce coin de Flandre inondé, de ce que Vivier appellera 'nos Venise livides', sont-ils aussi pour quelque chose dans cette tonalité générale.

Les originalités personnelles, bien entendu, la condition personnelle aussi vont marquer de fortes différences d'expression des œuvres qui participeront toutes cependant de cette atmosphère de l'élégie gravement plaintive, et non de l'accusation militante, encore moins de la juvénile exultation de 'Gui au galop'. Ces poètes sentinelles ont monté la garde sur place, dans la boue et le danger, pendant quatre ans, à l'extrême aile gauche de la longue armée alliée, perdus entre la mer et l'inondation, loin des batailles successives et aussi très loin de Paris qu'ils connaissent d'ailleurs mal et qui ne saurait leur être d'un grand accueil pendant leurs permissions. Ils ont ainsi vécu leur guerre, 'les yeux à hauteur d'herbe', dit Vivier, dans le souvenir d'une terre patriale inaccessible, devenue mirage audelà de la 'plaine étrange'. Et l'on dirait que d'avoir ainsi en quelque sorte très longtemps fait retraite dans leur secteur sans cesse péril-

REVUE MENSUELLE DE LITTERATURE ET D'ART

Les Cahiers
de Décembre

Publiés au Front
pour la Défense et l'Illustration de la Langue Française
en Belgique

MCMXVIII

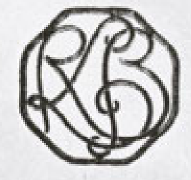
N° 7 Se vend 1 fr.

LES CAHIERS DE DÉCEMBRE. *Couverture du n° 7 (1918). Liège, collection Marcel Paquot.*

ROBERT VIVIER

—

La Plaine étrange



COLLECTION LITTÉRAIRE DE
LA RENAISSANCE DU LIVRE
144, BOULEVARD ADOLPHE MAX, BRUXELLES

ROBERT VIVIER, *LA PLAINE ÉTRANGE, Bruxelles, s.d., La Renaissance du Livre. Page de titre. Liège, collection particulière (Photo Francis Niffle, Liège).*

cevra de son cher Péguy et qui marquera toute son œuvre.

Louis Boumal, si un temps de vie moins cruellement court lui avait été donné, aurait peut-être tiré de ses carnets, qui n'ont pas été publiés, et qui font à la guerre et à la campagne de 1914 un terrible procès, le livre accusateur et le réquisitoire doctrinal. La doctrine, ni la recherche et le jugement des responsables, ne préoccupent essentiellement ROBERT VIVIER; dans *La Plaine étrange,* l'aspiration dominante est de dégager le 'nous', la profonde solidarité humaine dans cette interminable misère. *Nous* est le mot régnant de cette suite de tableaux d'une patiente exactitude, et c'est déjà, avec celui de *vivre,* le maître mot de toute la grande œuvre à venir.

Mais dans les vers qu'ils écrivent pendant ces mêmes années ces mêmes poètes s'attachent beaucoup moins à dire la guerre où ils sont enfoncés. C'est peut-être un peu moins vrai cependant pour Vivier, qui déjà, dans quelleux, mais écarté, a mis comme une calme distance entre eux et cette grande fureur d'une guerre dont ils sont pourtant des participants des plus engagés.

Il est remarquable que parmi eux ceux qui franchiront cette distance et témoigneront directement sur leur guerre quotidienne, sur elle et contre elle, le feront par des livres en prose. Ceux-ci seront naturellement publiés après 1918: on n'a pas la possibilité ni le souci d'aller frapper aux portes des éditeurs parisiens quand on sert aux tranchées entre Nieuport et Dixmude. *Aux lueurs du brasier,* de Lucien Christophe, s'attaque d'emblée au problème du sens de la guerre. La réponse, pour autant qu'il y en ait une, il la trouvera peut-être dans une parole du premier grand blessé qu'il ait vu dans sa compagnie: 'Qu'est-ce que vous voulez, sergent? C'est le service.' Cette réponse rejoint l'enseignement qu'il re-

PORTRAIT DE LOUIS BOUMAL. *Bruxelles, Bibliothèque Royale, Musée de la Littérature (Photo Bibliothèque Royale).*



ques poèmes de *La Route incertaine*, découvrira l'accent d'un intimisme réaliste de la guerre appelé à se développer dans des recueils futurs, alors que l'épreuve sera devenue souvenir:

Quand la pluie glisse entre la nuque et la vareuse...
Quand le soleil, séchant sur le cuir la boue claire,
Enferme nos orteils dans des gaines de pierre...

C'est peut-être parce que la femme et l'amour sont très peu présents dans ce livre de jeune homme que peut y être doucement chantée déjà cette humble patrie accidentelle des chemins de colonne, du café réchauffé sur un feu prudent au fond d'un boyau, du bruit de la pluie sur le casque, de l'herbe des parapets. Au contraire *La Joie d'aimer*, de Marcel Paquot, est, parmi ces très diverses et fraternelles poésies de guerre, celle qui échappe le plus à la guerre, qui triomphe d'elle en lui échappant par l'amour dans un frais miracle. Dans *La Rose à la lance nouée*, de Lucien Christophe, la tendresse amoureuse fleurit et s'enroule autour de la peine guerrière. 'On me dit qu'il y a de l'impertinence, bien de l'orgueil et bien de la faiblesse,' lisons-nous dans l'avertissement, 'au milieu du tumulte des combats, d'attacher quelque prix au tumulte d'un cœur'. On peut dire au contraire que c'est un peu faire le salut du monde que de savoir écrire:

Ma bien-aimée est comme un buisson dans le vent
Où se déchire à tout moment l'odeur des roses

quand on rentre de reconnaissance en avant des premières lignes. De Louis Boumal, *Le Jardin sans soleil* aussi sera d'élégie amoureuse, vouée au regret de la femme, du foyer, de la Wallonie bien plus qu'à l'exécration de la guerre; celle-ci ne sera évoquée que comme repoussoir — ou si, un soir, le mot de passe aux avant-postes est *Liège*.

L'éclosion, dans l'ardent événement, de ces jeunes talents et de ces personnalités marque le commencement d'un âge où la littérature française de Wallonie va se frayer des chemins heureux. Ce sera la 'relève wallonne' qu'a observée ailleurs Robert Vivier. Il est beau, il est conforme à ce que nous sentons de l'âme de notre pays que ce soit la poésie qui ait ouvert à celui-ci, pendant une guerre très noire, ce rayonnant avenir littéraire.

Marcel THIRY

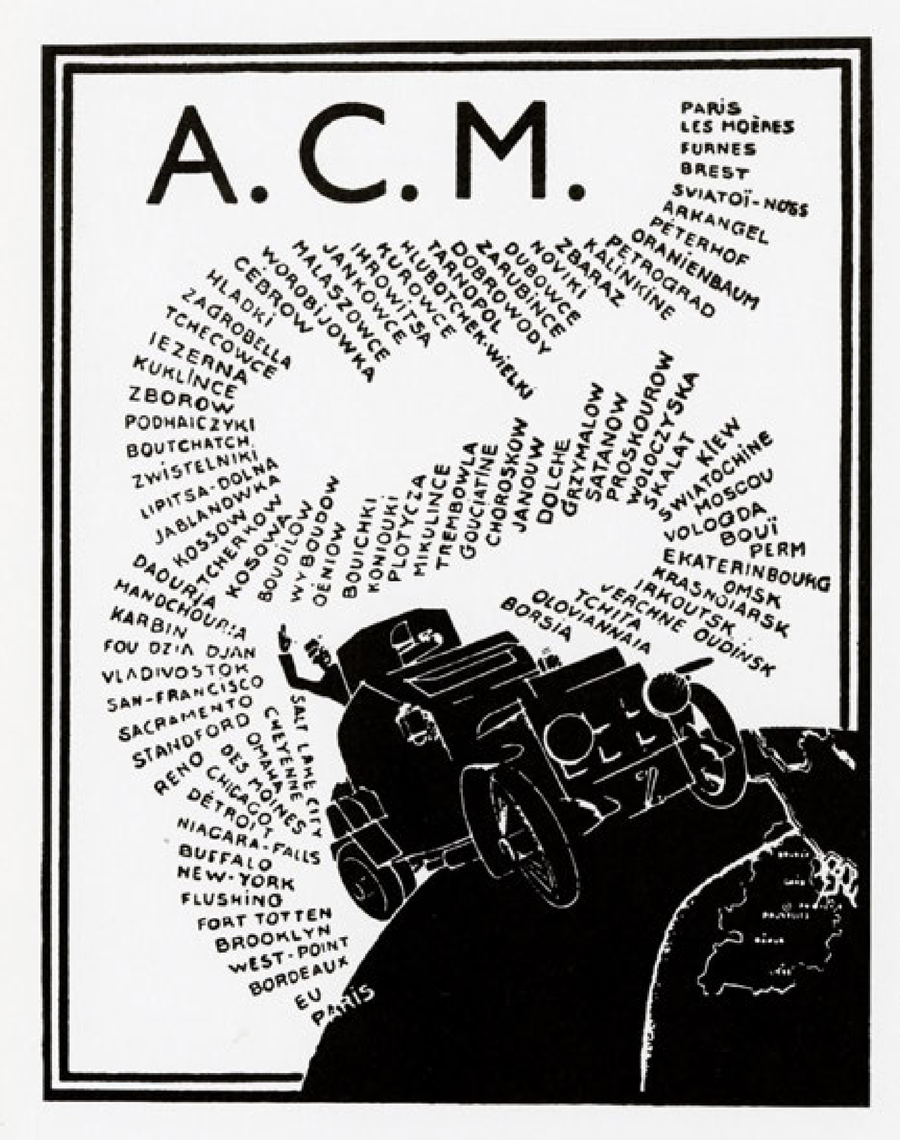
ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Robert GILSOUL, *Le roman historique et le récit de guerre* dans *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*. Publiée sous la direction de Gustave CHARLIER et Joseph HANSE, Bruxelles, 1958, pp. 513-522; Maurice WILMOTTE, Avant-propos de l'*Anthologie des écrivains belges morts à la guerre*, Bruxelles, 1922. Sur Louis Boumal: Maurice PIRON, *Notes sur l'œuvre de Louis Boumal* dans *La Vie wallonne*, t. XV, 1934-1935, pp. 267-272 et 310-315; Marcel PAQUOT, *Louis Boumal, le dialecte et le pays wallon, ibid.*, t. XLVIII, 1974, pp. 205-220; Louis BOUMAL, *Œuvres*. Publiées par Lucien Christophe et Marcel Paquot, Bruxelles, 1939; *Dix-huit lettres inédites de Louis Boumal à Marcel Paquot*, dans *La Vie wallonne*, t. XLIV, 1970, pp. 364-382. Jean SERVAIS, *A propos d'un anniversaire: 'Les Cahiers du front' (1918-1958), ibid.*, t. XXXII, 1958, pp. 192-197. Lucien CHRISTOPHE et Robert VIVIER, *Les 'Cahiers' publiés au Front*, Bruxelles, 1962. Sur Georges Antoine: Marcel PAQUOT, *Georges Antoine, l'homme et l'œuvre*, extr. des *Mémoires de l'Académie royale de Belgique*, Bruxelles, 1935. René LEDENT, *Georges Antoine (1892-1918)* dans *La Vie wallonne*, t. XIX, 1939-1940, pp. 101-103. *Un poème inédit.* [Le retour] *du musicien Georges Antoine, ibid.*, t. XXV, 1951, pp. 221-222. Sur Lucien Christophe: Marcel PAQUOT, *Tracé d'un visage* dans *La Vie wallonne*, t. XXI, 1957, pp. 57-60; Marie DELCOURT, *Plaisir à Lucien Christophe, ibid.*, t. XXXVIII, 1964, pp. 179-188. Sur Paul Magnette: Charles DELCHEVALERIE, *Paul Magnette (1888-1918), ibid.*, t. II, 1921-1922, pp. 485-487; Marcel PAQUOT, *Paul Magnette et 'La Nouvelle Revue wallonne', ibid.*, t. XLV, 1971, pp. 265-275; DU MÊME, *Paul Magnette; musicologue et compositeur wallon, ibid.*, t. XLVII, 1973, pp. 5-24. Sur Robert Vivier: Marie DELCOURT, *Le visage de la guerre triste: à propos de 'La Plaine étrange' de Robert Vivier* dans *La Vie wallonne*, t. III; 1922-1923, pp. 434-436; Roger FOULON, *Robert Vivier*, Bruxelles, 1974, coll. 'Mains et Chemins' (renvoie à la bibliographie antérieure).

NOTE ADDITIONNELLE

Lycéen de dix-huit ans, en 1915, Marcel Thiry (1897-1977) s'engage volontairement dans le corps expéditionnaire des autos blindées que la Belgique envoie en Russie pour assister l'armée du tsar. Dans la chronique qu'il nous propose de cette nouvelle anabase, Marcel Thiry confesse, avec une sorte de honte, qu'une 'étrange joie' exalte les 'mousquetaires' qui s'embarquent, à Brest, le 21 septembre 1915. Si l'expédition exige le sang comme prix de l'engagement, elle laisse au poète le souvenir d'une aventure bien propre à enflammer une jeune imagination. Jusqu'en 1917, les unités belges prennent part à toutes les offensives. Après la Révolution, elles soutiennent les Russes dans leur débâcle. La véritable aventure commence. C'est le retour piteux et triomphal, au départ de Kiev, par la Chine, les États-Unis, Bordeaux et, enfin, l'arrivée à Paris, le 14 juillet 1918.

Dès 1919, Marcel Thiry publie, avec son frère Oscar – son compagnon de Russie, qui en rapportera une mort lente – *Soldats belges en Russie*. Ce bref récit de la campagne en Galicie se garde de l'héroïsme et montre déjà cette tonalité fondamentale d'indifférence – si j'ose écrire le mot – aux dangers de la guerre que nous retrouverons, plus tard, dans *Le Tour du monde en guerre des autos-canons belges* (1965), où Marcel Thiry reprend ses souvenirs, longuement décantés. Ce n'est pas dans ce petit livre, d'une objectivité d'historien et non d'une alacrité de témoin, qu'il nous faut mesurer l'empreinte de la guerre. Les poèmes et les récits de Marcel Thiry abondent en allusions sur certaines péripéties de l'expédition, mais elles contournent d'énormes vides, car l'écrivain trouve indécent de parler ouvertement de soi et de jouer, dans ses propres écrits, un rôle avantageux. Il y a là une 'poétique' de la guerre ou, mieux, un écho affectif, perçu dans les recueils des années 20 et qui deviendra toujours plus



COUVERTURE DU *BULLETIN DE LA FRATERNELLE DES AUTOS-CANONS. Dessin de Charles De Mey. Extrait de 'Le Tour du monde en guerre des autos-canons belges', Bruxelles, 1965 (Photo José Mascart, Liège).*

feutré. Des noms sonnent à la rime : Tarnopol, Kharbine, Archangel, évocateurs de souvenirs et d'impressions.

Or, un matin, du haut d'un bastingage
J'ai découvert
Les monts, la rade et les toits en étage
De Vancouver.

Vancouver : le maître mot qui cristallise l'inspiration du poète au retour de la guerre. Ce n'est pas le regret de la maison familiale ou du pays qui trouble le 'soldat maigre, oisif et sale'. Celui-ci s'enchante des paysages parcourus et de ces noms fabuleux que, jeune homme venant de vivre l'histoire, il décline avec une ferveur sans cesse renouvelée. Un trait particulier de sa personnalité et de son œuvre, c'est que, à la différence des écrivains anciens combattants, Marcel Thiry ne semble pas voir la guerre tragique. Sa sensibilité met une distance – vocable éminemment thiryen – entre les faits et leur rappel ; elle les transmute – pour reprendre le mot du poète – en une imaginante métamorphose. Ainsi, sa poésie y gagne une vibrante pudeur, et ce jeu grave, en dépit des apparences, vaut, en poids, de plus durs témoignages.
Il faut attendre la pleine maturité pour que Marcel Thiry avoue plus évidemment son expérience de la guerre. Le récit et le roman lui offrent la liberté nécessaire pour dissimuler, sous la fable, des éléments personnels, qu'il entoure d'une nostalgie dramatique et des variations majeures de son génie. Un premier récit, *Passage à Kiew* (1927), ranime des souvenirs de Russie sous une forme directe, que l'écrivain reniera dans la suite. Sa manière allusive confère un coefficient de poésie et de vérité à *Comme si* (1959), l'œuvre maîtresse en prose et la plus autobiographique. La chère Galicie en propose, d'abord, le décor. Deux frères, originaires des quais de la Lyeuse, pseudonyme symbolique de la Meuse, et d'une ville qui n'ose pas dire son nom, prennent part, dans une petite unité blindée, à une offensive contre les Autrichiens, sur le front russe. Au cours d'une mission de reconnaissance, Maurice, le cadet, reçoit une grave blessure qui le laissera paralysé. L'aîné en conçoit une obligation morale – le 'mystère de Tseniouv' – qui aidera à vivre son frère. Seul, le début du récit importe en l'occurrence. Marcel Thiry y noue tous les liens qui transforment une situation personnelle en une méditation métaphysique. Tout nous ramène à la guerre, moyennant cette fatalité des *si* – si la guerre..., si Maurice... – dont la pensée thiryenne aime jouer. Œuvre émouvante, tout imprégnée du 'goût du malheur' et, si je puis dire, blessée. La guerre, qui s'éloigne, y gouverne les destinées.
Récit d'amour et de guerre, intitulé si justement 'romance', *Voie-Lactée* (1961) se déroule pendant la campagne de Russie en 1917 et en 1918. Jacques, volontaire belge de dix-neuf ans dans les 'autos blindées', rencontre une jeune Allemande qui se donne pour Russe. Ils s'aiment d'un amour précaire que vient interrompre la guerre civile. Le soldat ne peut accepter la séparation et, malgré ses recherches, ne retrouvera pas l'aimée. Quarante ans plus tard, Jacques, devenu un vieillard, découvre, sous le microscope, des cellules vivantes de son amante, morte d'un cancer né d'un des grains de beauté qui revêtaient son corps d'un tel semis que les contes incertains du front ne la nommaient que Voie-Lactée.
Le thème proprement thiryen de l'*échec au temps* s'enrichit, ici, d'une sensualité absente dans les autres romans. La guerre rend la volupté plus enivrante. Que de notations exactes quant à la psychologie du soldat, partagé entre son amour et son devoir ! Jacques attend, avec fièvre, les trois jours de congé qu'il passera auprès de l'aimée. Hélas ! La sensualité, qui caractérise l'œuvre, éveillera aussi le souvenir de la boue du front qui colle aux godillots. Simple détail parmi d'autres, qui, agissant comme des stimuli, conduisent à une 'recherche de la guerre', vécue, celle-ci, avec une passion juvénile et dont le romancier poète rassemble les sensations ardentes. Dans son admirable accomplissement, l'œuvre de Marcel Thiry raconte la guerre retrouvée.

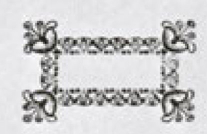
Francis VANELDEREN

L'ABBÉ DE RANCÉ,



PAR

ÉDOUARD LUDOVIC.



LIÉGE.

A. JEUNEHOMME, IMPRIMEUR-LIBRAIRE,
QUAI DE LA SAUVENIÈRE (PLACE DU SPECTACLE) N° 10.

1841.

PERSONNAGES.		ARTISTES. de BRUXELLES.	ARTISTES. de LIÉGE.
—			
ANDRÉ CHÉNIER.		M. VERDELLET.	M. BEUZEVILLE.
AIMÉE, comtesse de Coigny.		Mlle RAPPT.	Mme BEUZEVILLE
SAINT-JUST.		M. DAVELOUIS.	M. LOUIS GARBET.
ROBESPIERRE.		M. PROT.	M. FLEURY.
CATHERINE DUPLAY.		Mme DOLIGNY.	Mme FROMENT.
TRUDAINE,	Prisonniers.	M. BALDY.	M. ADOLPHE.
DE TRENCK,	Prisonniers.	M. BOSSELET.	M. BEAUQUESNE.
LOISEROLLES, le fils,	Prisonniers.	M. DUCHATEAU.	M. GABRIEL.
MAILLÉ,	Prisonniers.	M. MILLET.	M. SAMSON.
FOUQUIER-TINVILLE.		M. STANISLAS.	M. JULIEN.
Un geôlier de Saint-Lazare.		M. VANDEVIVER.	M. MARTEAU.
Un huissier du Tribunal Révolutionnaire.			
Un commissaire.			
Un espion.			
Un geôlier de la Conciergerie.			
Prisonniers, gardes.			

7 thermidor an II.

LE SERMENT DE WALLACE,

drame

PAR

EDOUARD WACKEN.

Représenté sur le Théâtre Royal de Bruxelles, le 12 décembre 1846.

BRUXELLES,
ÉMILE LELONG, IMPRIMEUR-ÉDITEUR, RUE DES MINIMES, 25.
EN VENTE: AU THÉATRE ROYAL DE LA MONNAIE,
ET CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES.

HÉLÈNE DE TOURNON,

DRAME EN 3 ACTES.



PERSONNAGES.

MARGUERITE DE VALOIS, reine de Navarre. — Mlles BAILLEUX.
HÉLÈNE, comtesse de Tournon. — CORÈS.
DON JUAN D'AUTRICHE, gouverneur des Pays-Bas espagnols. — MM. FRANCISQUE.
LE MARQUIS RENÉ DE VARANBON, jeune officier au service de don Juan. — E. MONROSE.
LE CHEVALIER SQUILLETTI, premier écuyer de la reine. — MM. QUÉLUS
LE CAPITAINE DIÉGO. — JOLLY.
UN OFFICIER DE DON JUAN. — ALFRED
PAGES. — DAMES ET GENTILSHOMMES DE LA REINE. — SEIGNEURS FLAMANDS ET ESPAGNOLS. — UN OFFICIER DE LA REINE. — GARDES. — VALETS.

(1577.)

ACTE PREMIER.

—

(Les jardins de don Juan, à Namur. — A droite, au second plan, la grande porte d'entrée; à gauche, au premier plan, entrée des appartements destinés à la reine de Navarre; au second plan, un pavillon dont la porte se trouve en face du spectateur. — Les fenêtres du premier plan sont éclairées. — A droite un banc sous un berceau. Il fait nuit.)

SCÈNE PREMIÈRE.

DIÉGO, *entrant par la gauche; une troupe de valets inoccupés et causant à voix basse. Puis* UN PAGE.

DIÉGO.

Qu'est ceci? par le ciel! est-ce qu'on se repose?
Courez, soyez partout, veillez à chaque chose!
Aux portes de Namur le cortége royal
S'arrête : qu'il y trouve un accueil triomphal!
Allez sur son passage attacher les légendes,
Allumez les flambeaux, suspendez les guirlandes :
Je veux que plus de feux brillent parmi les fleurs,
Que par ces nuits d'été le ciel n'a de lueurs!

(Les valets sortent.)

UN PAGE, *au fond, annonçant.*

Le seigneur Squilletti, l'envoyé de la reine!

SCÈNE II.

DIÉGO, SQUILLETTI, SEIGNEURS FLAMANDS ET ESPAGNOLS; FLAMBEAUX. Puis UN PAGE ET DON JUAN.

DIÉGO, *à part.*

Le chevalier!

SQUILLETTI, *aux seigneurs.*

Au nom de notre souveraine,
Que je puisse vous dire à tous combien son cœur

REVUE DE BELGIQUE. 49

LES PRINCIPALES PIÈCES DRAMATIQUES D'EDOUARD WACKEN. Sous le nom d'Édouard Ludovic, L'abbé de Rancé, *Liège, A. Jeunehomme (1841).* André Chénier, *drame représenté à Bruxelles puis à Liège en 1844.* Le serment de Wallace, *Bruxelles, E. Lelong, (1846).* Hélène de Tournon, *Bruxelles, (1846). Liège, Bibliothèque Communale, Fonds Ulysse Capitaine (Photo Francis Niffle, Liège).*

Le théâtre.
De 1815 au lendemain de la Première Guerre

La Révolution et l'Empire ont eu pour effet, dans nos provinces, de diminuer considérablement le rôle des cours princières et seigneuriales. Les activités se concentrent désormais dans les cités. Si Liège garde ses représentations dramatiques, Bruxelles devient de plus en plus le pôle qui attire les troupes de théâtre. Le régime hollandais renforce le prestige du Théâtre de la Monnaie, promu dès 1816 Théâtre Royal, ses acteurs portant le titre de Comédiens français du roi, organisant leurs spectacles dans une salle nouvellement construite. En province, c'est la stagnation. Liège a une salle depuis 1820; Verviers depuis 1821, mais comme celle de Spa elle est gérée par la troupe de Liège. Namur a la sienne en 1825. La gestion est généralement mauvaise, aboutissant à des faillites, parce qu'elle était confiée à des directeurs incompétents. Le public est d'ailleurs peu accoutumé au théâtre, il s'y comporte comme à des spectacles forains, fumant, apostrophant les acteurs, se battant dans la salle ou avec les comédiens. La scénographie est rudimentaire, sans égard pour une quelconque vraisemblance dans les décors ou les costumes. Le répertoire français prévaut, surtout les œuvres de la fin du XVIII[e] siècle et de l'Empire, tragédies néo-classiques, mélodrames, vaudevilles, qui alternent avec des opérettes, des récitals, des scènes d'acrobatie. Théodore Weustenraad est un témoin significatif de la situation ambiguë où se trouvent les dramaturges en qui la conscience nationale s'éveille sans trouver pour autant ses moyens d'expression; né à Maastricht, commençant à écrire en néerlandais, il se tourne vers le français. Liège devient sa cité d'adoption et le français sa langue d'élection. Autour de lui, la tragédie et la comédie post-classiques prolifèrent, sans œuvre majeure ni auteur important: que valent les pièces à intrigues de Clavareau, né à Luxembourg, la tragédie *Statira* de Coppeneur ou *Guillaume le Conquérant* de V.-L. Raoul? Les coutumes locales suscitent des œuvrettes sans prétention, dont l'objet principal est de divertir le spectateur attaché à son milieu natal : ainsi *Les Eaux de Chaudfontaine*, que composent en 1827 trois auteurs.

Avant même que le romantisme ne se fasse sentir, les drames historiques existent. Sous son influence, ils se développent: *Sébastien La Ruelle* de Weustenraad, en 1835, évoque les combats du peuple liégeois pour sa liberté; Adolphe Mathieu écrit un *d'Aubigné*, Prosper Noyer une *Jacqueline de Bavière* (représentée à Paris en 1839), Victor Joly un *Jacques Artevelde*. Mais, contrairement à leurs collègues français, les dramaturges belges n'ont pas à réagir contre des traditions littéraires nationales ressenties comme contraignantes. Ils sont aussi plus prudents, plus conservateurs. Leur romantisme modéré va de pair avec un sentiment national; leurs drames exaltent volontiers un héros local, un événement du passé. Ainsi en va-t-il de *Roland de Lattre* d'A. Mathieu (Mons, 1852), des *Six cents Franchimontois* de F. Thys (Liège, 1852), du *Siège de Tournai* (Tournai, 1865). Le sens de l'histoire passe par l'amour de la patrie ou de la cité. Mais il ne parvient guère à le transcender, il n'aboutit pas à une fresque largement humaine. Les sujets graves sont, du reste, peu nombreux face aux divertissements de toute espèce et de qualité très variable, vaudevilles, farces, opérettes, revues, que les salles offrent au public d'une manière plus ou moins régulière.

ÉDOUARD WACKEN est le plus important et le plus original des auteurs dramatiques de ces

années romantiques. Outre le rôle actif qu'il joue à *La Revue belge*, qu'anime la volonté d'éveiller une littérature nationale, il laisse une œuvre dramatique, peu abondante mais non sans qualités. Son *André Chénier* a été représenté au Théâtre de la Monnaie, puis à Liège et à Verviers (1844). *Le Serment de Wallace* et *Hélène de Tournon* constituent les meilleures productions du théâtre romantique en Wallonie. Comme chez ses contemporains, le sens de l'action est, chez Wacken, assez faible; la psychologie des personnages est simple; en fait, ces créatures sont plus élégiaques que vraiment dramatiques. Retenus par une modération excessive, ces écrivains ne peuvent pas s'abandonner aux élans et aux audaces provocatrices qui caractérisent Hugo et ses émules. Le moralisme austère du public auquel ils s'adressent n'était pas fait pour promouvoir une avant-garde. Les romantiques belges considèrent d'ailleurs les créations récentes de Paris comme le fruit d'un 'temps des orgies' — le mot est de Wacken. Plusieurs éléments donc, la nature des écrivains, les contraintes du public, l'attitude face au passé et face à la littérature française récente, conditionnent cette première production nationale et la maintiennent dans une honnête moyenne. Wacken aurait pu jouer un rôle d'intermédiaire entre l'Allemagne et la France: dans ce domaine aussi il ne va pas au-delà de tentatives, de promesses. À ses côtés, on doit mentionner quelques traducteurs ou adaptateurs, tel Auguste Clavareau, qui transpose de Manzoni *Le Comte de Carmagnola* et de Körner *Toni*, en 1851 et 1852.



ANTOINE CLESSE. PORTRAIT CHARGE PAR FÉLICIEN ROPS. *Extrait de la* Galerie d'Uylenspiegel. *Bruxelles, Bibliothèque Royale, Musée de la Littérature. (Photo H. Jacobs, Bruxelles).*

La création du Prix triennal de littérature dramatique en 1859 montre la volonté du jeune État belge de susciter des vocations. Malheureusement, une clause rend caduque cette intention louable: les sujets des pièces doivent être inspirés de l'histoire et des mœurs nationales. Charles Potvin obtiendra trois fois le prix, mais il ne parviendra pas à faire représenter ses œuvres. Le Bruxellois Jules Guilliaume, protégé par Wacken, exalte André Vésale, Godefroid de Bouillon, il en appelle à l'union de tous dans *Les Belges:* ce n'est pas avec de bons sentiments qu'on fait du bon théâtre. Et ses comédies écrites en vers se situent dans le sillage de Molière, mais avec des touches qui font songer au futur théâtre parnassien.

Des groupes d'amateurs existent en Wallonie; de 1830 à la fin du siècle, des représentations ont lieu à Verviers, Spa, Huy, Herve, Glons, Seraing, Charleroi, Jemappes, Arlon et, cela va de soi, à Liège, Namur, Mons, Tournai.

Des associations existent; ainsi à Liège, 'Le Lion Belge', le 'Cercle dramatique'. Toutefois, leurs activités sont le plus souvent intermittentes ou exceptionnelles dans les petites localités. Le peuple n'allait guère au théâtre, sinon wallon. La bourgeoisie se rendait dans les villes. Les progrès du chemin de fer favorisent la prédominance de Bruxelles. Mais on a pu voir jouer, à Liège, Sarah Bernhardt, quatre soirées successives, en 1885, dans *Théodora* de V. Sardou. De même Coquelin. De telles présences sont exceptionnelles. Tournai est privilégié: le répertoire français y est assez abondant; des troupes françaises assurent bon nombre de représentations, surtout dans les dernières années du siècle, ce qui a permis de voir *Les Revenants* d'Ibsen, avec une conférence de Laurent Tailhade, *Cyrano de Bergerac* en 1898, *Résurrection* d'après Tolstoï en 1902. Même des œuvres mises en scène par le Théâtre Libre d'Antoine sont proposées au public tournaisien dès 1895. Ce sont aussi des troupes de Bruxelles qui se déplacent parfois en province. La production locale est assurée par des auteurs qui se recrutent presque toujours parmi les acteurs ou auprès d'amateurs qui restent parfois anonymes. On ne négligera pas le théâtre de patronage et de collège: il est lié à une littérature relativement abondante, composée à des fins d'édification, selon les préceptes tirés des auteurs classiques. Enfin, l'alternance du théâtre parlé et des œuvres chantées a joué un rôle assez important dans la diffusion, auprès des couches même populaires, d'airs de Lecoq, d'Offenbach, qui feront partie du patrimoine commun. Qui dira le rôle des foires, où de tels passages d'opérettes seront repris, avec d'autres paroles, inspirées par des événements récents à des chanteurs occasionnels?

ALFRED HENNEQUIN, *PORTRAIT ANONYME. Bruxelles, Bibliothèque Royale, Musée de la Littérature (Photo Bibliothèque Royale).*



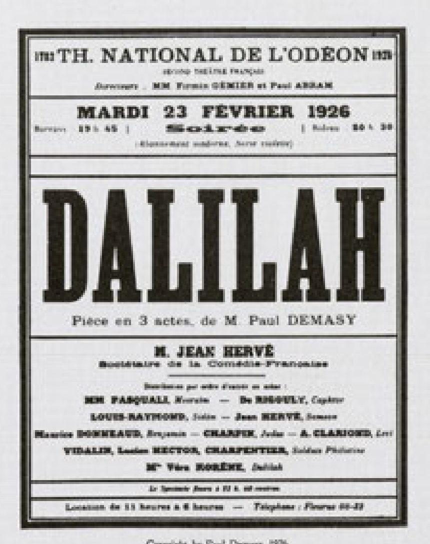
Des auteurs wallons réussissent à Paris. Si elles n'apportent pas le renouveau qui se manifeste en littérature, en musique, en peinture, les années 1880 voient s'élargir l'audience des dramaturges. ALFRED HENNEQUIN, lancé par le succès inattendu des *Trois chapeaux* à Bruxelles, connaît un petit succès parisien, collaborant pour ses vaudevilles avec des auteurs à la mode. Toutefois, le théâtre n'est pas marqué fondamentalement par les courants nouveaux. La Jeune Belgique s'est peu intéressée à lui; le Bruxellois Ywan Gilkin constitue presque une exception. À part une petite fantaisie de jeunesse, Albert Mockel n'a rien apporté au théâtre. Sauf les symbolistes de Gand et de Bruxelles, cette génération est composée de lyriques, non de dramaturges. Cependant HENRI MAUBEL inaugure le théâtre français de Wallonie avec *L'Eau et le vin* (1893) et *Les Racines* (1901). Ces deux pièces, qui forment tout son théâtre (Maubel en exclut *Une mesure pour rien* et *Étude de jeune fille*, qu'il avait publiées plus tôt), sont des ouvertures sur l'âme; sans effets spectaculaires, les

conversations laissent entrevoir le fond des êtres. Maubel oscille entre le théâtre psychologique et la pièce à idées, évite les écueils de l'un et de l'autre, pour suggérer les secrets de l'individu.

Au tournant du siècle, plusieurs observateurs ont le sentiment que le théâtre français de Belgique subit une crise, alors que la poésie et le roman ont connu, depuis deux décennies, un déploiement et un enrichissement incontestables. Le théâtre stagne. Dès 1880, Henri Delmotte avait publié un petit essai sur le théâtre national; Gilkin s'interroge sur le théâtre belge à peu près au moment où Paul Mélotte propose son *Essai sur le théâtre futur*. L'universitaire Maurice Wilmotte analyse, à l'Académie, le problème: *Le passé, le présent et l'avenir du théâtre national* (1912). Les succès de Maeterlinck, le théâtre de Verhaeren, incitent ces témoins à se pencher sur le sort de la dramaturgie dans nos provinces. Ils consta-

DALILAH, ibid., page de couverture, Paris, 1926.

PAUL DEMASY. *JÉSUS DE NAZARETH. La Petite Illustration, Paris, 1924. Photographie de l'acte 1, premier tableau. Bruxelles, Bibliothèque Royale, Musée de la Littérature (Photo Bibliothèque Royale).*



N° 279 — Théâtre : n° 161. 20 Mars 1926

LA PETITE ILLUSTRATION

Revue hebdomadaire

publiant les pièces nouvelles jouées dans les théâtres de Paris, des romans inédits et des critiques littéraires et dramatiques.

TH. NATIONAL DE L'ODÉON

MARDI 23 FÉVRIER 1926

Soirée

DALILAH

Pièce en 3 actes, de M. Paul DEMASY

M. JEAN HERVÉ

Sociétaire de la Comédie-Française

Copyright by Paul Demasy, 1926.

ABONNEMENT ANNUEL

13, RUE SAINT-GEORGES, PARIS (9e)



La prédication de Jean au désert, près du Jourdain. — ACTE Ier, PREMIER TABLEAU.

Christian BECK

CE QUI A ÉTÉ SERA

OU

Adam battu et content

FARCE, SUIVIE DE

Hercule à Lerne, les Simulachres de la Vie

ET

l'Amoureuse Absence



BRUXELLES

GEORGES BALAT, Éditeur,

15-1898

CHRISTIAN BECK, *CE QUI A ÉTÉ SERA. Bruxelles, G. Balat, 1898. Bruxelles, Bibliothèque Royale, Musée de la Littérature (Photo Bibliothèque Royale).*

tent que l'attraction de Paris est puissante, que des troupes françaises présentent au public belge des pièces françaises; ils mettent en cause, non à tort, l'inertie de ce public.

Et cependant, autour d'eux, les tentatives se font plus variées et plus personnelles; par-delà les œuvres qui caressent un intérêt local ou qui visent à un succès facile, des ambitions plus hautes se dessinent. Témoin ALBERT DU BOIS: ce Wallon de Pommerœul, rêvant du rattachement des provinces francophones à la France, fait éditer chez Lemerre et chez Charpentier près de quarante pièces, jusqu'en 1940. Un ample *Cycle des douze génies* doit évoquer 'scéniquement une suite d'époques essentielles de la vie morale de l'humanité'. A. du Bois est tourné vers le passé, au point de vue littéraire et intellectuel; il doute que le romantisme soit un phénomène important des Lettres, comme le socialisme dans la vie des nations; il réfléchit sur la fonction du vers au théâtre. Ses œuvres ne sont pas révolutionnaires; plus proches des entreprises poétiques de Leconte de Lisle ou de Hugo que du rêve prométhéen de Mallarmé, elles veulent présenter l'histoire selon un symbolisme qui n'a pas la profondeur de la poésie qui a été découverte à Paris dans les années 1886. Ce solitaire produit une œuvre plus littéraire que scénique. Une intention analogue sous-tend les créations de PAUL DEMASY, avec sa *Tragédie du docteur Faust, Jésus de Nazareth, Dalilah* et d'autres drames; plusieurs sont conçus avant 1914, repensés pendant la captivité de leur auteur en Allemagne et représentés à Paris immédiatement après la guerre, avec le concours de Lugné Poe. FÉLIX BODSON tâte du drame historique, avec *Antonio Perez* (1900), se tourne vers les grands spectacles, *Frère Rabelais, La Leçon du Cid, La Cour du roi Pétaud*, pour aboutir au drame biblique, d'un pathos assez contestable, *Hérous*. Le plus original, CHRISTIAN BECK avait écrit *Ce qui a été sera. Adam battu et content* (1898), republié sous le titre *Adam* (1906). Là, le lyrisme, la philosophie et l'ironie se conjuguent; d'une manière énigmatique, l'homme est placé face à Dieu, à Satan, à la culture et à la nature, en un symbolisme nettement modernisé. Le vieux thème de Faust connaît là un avatar original. Ce drame dépasse infiniment, par la qualité, par la fermeté de sa langue et la densité de sa pensée, l'œuvre de Henri Kistemaeckers, le fils de l'éditeur, qui se taille à Paris une réputation non négligeable, mais passagère, avec une vingtaine de pièces boulevardières, entre 1891 et 1930.

La guerre a ralenti considérablement les activités théâtrales. Elles se concentrent dans des institutions comme les maisons du peuple, les cercles paroissiaux. Car les troupes d'amateurs se multipliaient depuis le début du siècle. Dès 1907 avait été créée une Fédération nationale des Cercles dramatiques socialistes et une

Fédération nationale des Cercles dramatiques de langue française qui, en 1914, comptait une centaine d'affiliés et publiait un bulletin mensuel. Ces Fédérations se constituent une bibliothèque de théâtre. Leur essor date surtout de 1918: alors elles seront épaulées par l'État. Dès 1921, en effet, le Service des œuvres complémentaires de l'École a dans ses attributions leurs activités. Dix ans plus tard, ce sera l'Office national des loisirs du travailleur. Cette effervescence est due en partie au sursaut qui a suivi l'occupation allemande, aux mouvements qui sont liés à l'obtention du suffrage universel et à la promotion des classes laborieuses. D'autre part, le développement des conservatoires, avec leurs classes de déclamation et d'art dramatique, touche non seulement les acteurs professionnels, mais aussi les amateurs.

L'idée du spectacle pour le peuple fait son chemin. Les dramaturges d'hier avaient conçu leur œuvre en fonction d'un public traditionnel, dans des salles aménagées toujours de la même manière et selon une interprétation qui prolongeait les traditions du théâtre bourgeois du XIXe siècle. Des théoriciens et des praticiens ouvrent de nouveaux horizons. Un homme exerce une action essentielle: Jules Destrée a une politique culturelle. Dès 1902 il avait parlé du *Renouveau du théâtre*. De son côté, Paul Pastur s'intéresse aux Universités populaires. Les maisons du peuple, les cercles paroissiaux comportent de plus en plus une salle de représentations. Certes, les programmes n'étaient pas révolutionnaires, avec les opérettes connues, les drames post-romantiques, des mélodrames. Mais des éléments du répertoire jusqu'alors familier à la bourgeoisie étaient mis à la disposition d'un plus large public. ARTHUR CANTILLON l'a bien compris: ses pièces, *Robinson, Pierrot devant les sept portes* sont à la portée de tous. Son *Petit traité de théâtre populaire* (1929) se réfère à Maurice Pottecher, à Romain Rolland.

D'autres tentatives se font jour, dans des sens de plus en plus différents, celles de CHARLES CONRARDY, d'O.-J. PÉRIER, de MAURICE TUMERELLE, de HENRY SOUMAGNE, de PAUL MOUSENNE, les unes plus littéraires, les autres plus psychologiques, d'autres encore ouvertes aux expériences qui, au même moment, sont tentées dans d'autres pays en matière de dramaturgie. Incontestablement, les années 1920-1930 marquent un tournant dans le théâtre. Le problème majeur reste: les rapports entre les scènes bruxelloises et la province, entre les programmes de celles-là et de celle-ci. Pour le théâtre parlé, le Théâtre du Parc était resté un centre majeur depuis des décennies; la Monnaie l'était pour le théâtre chanté. Si des auteurs francophones songent de plus en plus, depuis le début du siècle, à faire représenter dans leur pays leurs œuvres, la relation de la capitale avec les scènes de la province, avec les maisons d'édition provinciales pose un problème qui, de nature culturelle, a aussi un aspect financier et même politique. Après 1918, les liens entre les dramaturges et les directeurs de salles se font plus étroits; une réflexion sur les conditions de la représentation, de la diffusion des œuvres se produit chez plus d'un d'entre eux, pour aboutir à une véritable renaissance de la dramaturgie dans les provinces francophones de la Belgique.

Raymond POUILLIART

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

F. FABER, *Histoire du théâtre français en Belgique depuis son origine jusqu'à nos jours.* Bruxelles, Fr. G. Olivier — Paris, Tresse, 1878-1880, 5 vol. L. SOLVAY, *Le Théâtre belge d'expression française depuis 1830,* dans *Revue Belge,* 15 avril-1[er] mai 1936. Les chapitres de H. LIEBRECHT *(Le Théâtre au XVIII[e] et au début du XIX[e] siècle)* et de G. CHARLIER *(Les Dramaturges)* dans l'*Histoire illustrée des Lettres françaises de Belgique,* publiée sous la direction de G. CHARLIER et de J. HANSE. Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1958. J. MARTINY, *Histoire du théâtre de Liège depuis son origine jusqu'à nos jours.* 1882. A. DELANGRE, *Le Théâtre et l'art dramatique à Tournai.* Tournai, Vasseur-Delmée, 1905. I. RECHT, *Edouard Wacken et le théâtre romantique en Belgique.* Bruxelles, Office de Publicité, 1943. CH. CONRARDY, *Charles Potvin.* Bruxelles, Renaissance d'Occident, 1925. A. DU BOIS, *Théâtre complet.* Paris, Bibliothèque Charpentier-Fasquelle, 1935, 7 vol. J. RAPHANEL, *Étude sur le style dramatique d'après le théâtre d'Albert du Bois.* Paris, Figuière, 1923. J. CHOT, *Albert du Bois.* Paris, Sansot, 1911.



FRONTISPICE DES *MÉLANGES DE LITTÉRATURE ET D'HISTOIRE* (1788), *du baron Hilarion-Noël de Villenfagne, gravé par Longueil d'après une composition de Le Barbier (Photo Université de Liège).*

Les régions wallonnes et le travail historique de 1805 à 1905

Jules Destrée situe le problème. Dans sa célèbre *Lettre au Roi* de 1912, Jules Destrée s'écriait: 'Ils nous ont pris notre passé. Nous les avons laissés écrire et enseigner l'histoire de la Belgique, sans nous douter des conséquences que les traditions historiques pourraient avoir dans le temps présent. Puisque la Belgique, c'était nous comme eux, qu'importait que son histoire, difficile à écrire, fût surtout celle des jours glorieux de la Flandre? Aujourd'hui nous commençons à apercevoir l'étendue du mal. Lorsque nous songeons au passé, ce sont les grands noms de Breydel, de Van Artevelde, de Marnix, d'Anneessens qui se lèvent dans notre mémoire. Tous sont des Flamands! Nous ignorons tout de notre passé wallon. C'est à peine si nous connaissons quelques faits relatifs aux comtes de Hainaut ou aux bourgmestres de Liège. Il semble vraiment que nous n'ayons rien à rappeler pour fortifier les énergies et susciter les enthousiasmes'.

La Wallonie. Le Pays et les Hommes a le souci de répondre à cet appel, pessimiste et angoissé, du grand tribun. Il était donc légitime qu'un chapitre fût consacré au cheminement du travail historique qui a conduit ce dernier d'une conception nationale à une prise de conscience spécifiquement wallonne.

Malgré les difficultés de cette tâche, nous nous sentons encouragé par les travaux de trois historiens qui nous ont précédé. Le premier est Maurice-A. Arnould, d'origine montoise, professeur à l'Université de Bruxelles, qui a multiplié les recherches sur l'histoire du Hainaut, sur les exemples les plus anciens de l'utilisation du terme de wallon et de Wallonie. Ses deux contributions à l'histoire de l'histoire belge, du moyen âge à l'époque contemporaine, font autorité. Le deuxième est un Liégeois, Jean Lejeune, qui, en 1955, a consacré aux historiens liégeois du XIXe siècle une étude lucide et brillante. Le troisième, Fernand Vercauteren, est Gantois de naissance, mais il est significatif de constater que, tout au long de ses trente-cinq années d'enseignement fécond à l'Université de Liège, il a dirigé un nombre considérable de mémoires qui, tous, sans exception, concernent l'histoire de la principauté de Liège, du comté de Namur, du comté de Hainaut, du comté de Luxembourg et de la principauté de Stavelot-Malmedy au moyen âge. Son excellente étude sur *Cent ans d'histoire nationale en Belgique* est un guide sûr, complet et objectif. Il était donc naturel que nous empruntions à l'œuvre de nos trois excellents collègues de précieuses informations.

L'inégalité des progrès du travail historique en Flandre et en Wallonie. De 1847 à 1850 paraissait, en six volumes, l'*Histoire de Flandre* du baron Kervyn de Lettenhove (1817-1891). Bien qu'elle eût été rédigée en français l'œuvre eut une influence incontestable sur le développement du mouvement flamand au XIXe siècle. Cette fresque romantique, truffée de morceaux d'anthologie, avait été précédée, en 1839, par la publication d'un *Monasticon Flandriae* et, un an auparavant, soutenue, sur le plan littéraire, par le *De Leeuw van Vlaanderen* d'Henri Conscience. Tous les éléments religieux, sociaux, politiques de l'identité flamande, comme race, comme nation, comme patrie, étaient ainsi rassemblés, mis en place, offerts à la sensibilité populaire dans un laps de temps extrêmement court. L'érudition et le talent littéraire avaient forgé les armes qu'emploierait la Flandre pour affirmer sa fierté nationale et le caractère original de son histoire.

Dans le même temps, qu'avaient produit les provinces wallonnes? Il faut reconnaître que le bilan était plutôt maigre. François-Joseph de Saint-Genois (1749-1816), d'origine hennuyère, avait publié sans ordre, de 1782 à 1816, des *Monumens anciens*, et le Tournaisien Adrien Hoverlant de Beauwelaere (1758-1840) 117 volumes *(sic)* qui, de 1805 à 1834, portaient le titre modeste d'*Essai chronologique pour servir à l'histoire de Tournay*. Le baron de Reiffenberg, figure pittoresque et curieuse, avait fait paraître en 1848 les *Annales et chroniques de Namur, de Hainaut et du Luxembourg*, édité la *Chronique rimée* du Tournaisien Philippe Mouskès, de 1836 à 1845, livré l'énorme travail des *Monuments anciens pour servir à l'histoire des provinces de Hainaut, Namur et Luxembourg*. Sur le plan littéraire, il avait fait connaître *Le Chevalier au Cygne* et *Le Roman de Gilles de Chin*, dont l'action intéressait directement les régions de Wallonie. Tout cet immense effort était dispersé; de ces fragments épars, il était malaisé de dégager une conscience ou même une solidarité wallonne.

L'explication de cette inégalité dans la prise de conscience se trouve inscrite, en partie, dans l'histoire médiévale des provinces dont la réunion avait constitué la Belgique unitaire de 1830. D'un côté, la Flandre présentait une homogénéité remarquable dans la configuration géographique et l'évolution historique de son comté. En revanche, devant ce bloc compact, devant cette Flandre dont un poème du XI[e] siècle avait exalté les ressources, la puissance et le dynamisme, les principautés lotharingiennes se présentaient sous la forme d'une mosaïque aux blocs de dimensions inégales. La résistance au roi de France dont elle était vassale avait forgé l'unité de la Flandre. En outre, les comtés de Hainaut, de Namur, de Luxembourg une fois rattachés aux Pays-Bas méridionaux avaient connu un destin qui, sous bien des aspects, les avait associés à la Flandre. La principauté de Liège poursuivait une histoire distincte. Pour les historiens du XIX[e] siècle, il était difficile de percevoir, à travers cette diversité, les signes d'une communauté d'action et de pensée. Le mirage de la Belgique unitaire, bourgeoise et francophone de 1830 leur avait même fait perdre de vue que le ciment le plus solide – celui de la langue – avait uni et unissait encore les provinces wallonnes et les opposait en quelque sorte à la Flandre populaire, livrée à ses dialectes locaux.

Cependant, la configuration géographique et politique du grand corps déchiqueté qu'était la Principauté de Liège avait facilité, sous l'Ancien Régime, le contact entre les régions de Sambre et les régions de Meuse. Jambes devant Namur, la Thudinie, le pays de Couvin étaient terres liégeoises et Notger a laissé des traces, encore évidentes aujourd'hui, de son action à Thuin où une tour, une bibliothèque, un restaurant et un cinéma perpétuent, folkloriquement mais effectivement, son souvenir. En outre, l'installation de nouvelles structures n'avaient pas décontenancé tout le monde historique wallon.

Ainsi le Namurois Louis Dewez (1760-1834), d'une remarquable plasticité politique depuis la Révolution brabançonne jusqu'au royaume des Pays-Bas, avait conçu dès le début du XIX[e] siècle une *Histoire générale de la Belgique depuis la conquête de César*, en sept volumes (1805-1807).

Comme le souligne Maurice Arnould, 'c'est la première histoire générale de nos pays qui ait été publiée en français'. Les fonctions successives de sous-préfet de l'arrondissement de Saint-Hubert et d'inspecteur des athénées et collèges sous le régime hollandais lui avaient permis de prendre un contact direct avec l'ensemble des régions wallonnes.

Sa conception de l'histoire appliquée à nos provinces est significative: elle part du général et se modèle étroitement sur la réalité des choses en adoptant un cadre régional avec l'*Histoire particulière des provinces belgiques* (1816) et en se consacrant finalement à ce cas d'exception, l'*Histoire du Pays de Liège* (1822), 'véritable complément de tout le corps d'histoire de la Belgique'.

Dans ce dernier ouvrage, l'auteur ne craignait pas d'affirmer que 'l'histoire de Liège, resser-

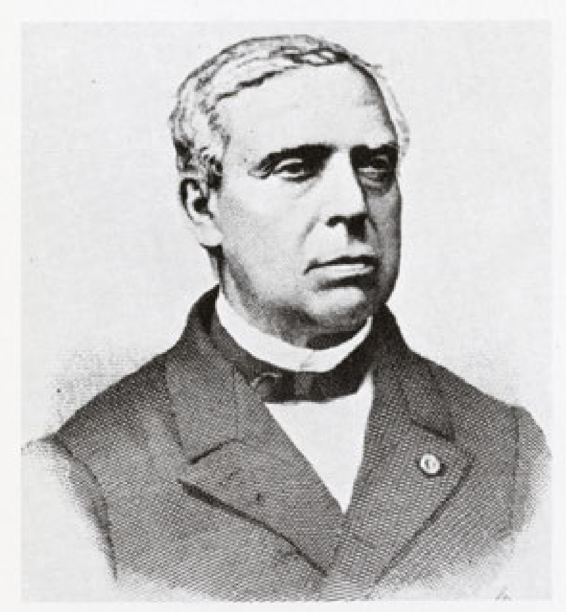
rée dans un espace si étroit, offre la même source d'instruction pour la connaissance de l'homme, que l'histoire des grands peuples'. Cet intérêt de l'histoire liégeoise, Louis Dewez le discerne dans deux traits originaux: le caractère national et la constitution politique.

Une 'école' d'histoire liégeoise. L'évocation de ce grand passé – Dewez l'appelait un 'grand spectacle' – colore de nostalgie l'œuvre de quelques historiens à qui l'on peut d'autant plus facilement décerner la qualité de 'principautaires' qu'ils étaient nés sous l'Ancien Régime et qu'ils avaient joué un certain rôle dans le fonctionnement de ses institutions.
C'est le cas, par exemple, des barons Hilarion-Noël de Villenfagne (1753-1826) et Louis de Crassier (1772-1851).
L'exercice de la magistrature communale suprême et le contact avec la philosophie politique avaient donné au premier une expérience directe de l'originalité de la constitution liégeoise: c'est d'ailleurs sous cet aspect institutionnel qu'il traite du passé de la Principauté dans ses *Recherches sur l'histoire de la ci-devant Principauté de Liège* (1817, 2 vol. in-8⁰).
La curiosité de Villenfagne s'est également portée sur les Liégeois qui se sont illustrés dans les arts, les sciences et les lettres, ainsi que sur l'histoire de Spa.
Le baron Louis de Crassier (Liège 1772-1851) était l'héritier d'une tradition familiale d'érudition historique et archéologique qui lui facilita ses *Recherches et dissertations sur l'histoire de la Principauté de Liège* (1845). Son attention s'est surtout concentrée sur les XVᵉ, XVIᵉ et XVIIᵉ siècles. A propos de l'affaire du bourgmestre Sébastien La Ruelle, l'auteur laisse apparaître son antipathie pour le 'parti français' et pour le martyr liégeois élevé sur un piédestal 'dont la base reposait sur le mensonge, la calomnie, la turpitude et la rébellion'.
Plus passionné que Villenfagne, Crassier est aussi moins habile dans l'utilisation de la méthode historique que son contemporain. Il reste attaché à l'appartenance de Liège à l'Empire, tandis que son confrère insiste avec force sur l'idée de nation.



PORTRAIT DU DOCTEUR JEAN-PAUL BOVY, *auteur des* Promenades historiques dans le pays de Liège. *Université de Liège, Service des Collections artistiques (Photo Université de Liège).*

Tout différent est le docteur Jean Bovy (Liège 1779-1841), auteur pittoresque et enjoué des *Promenades historiques dans le Pays de Liège* (3 vol. in-8⁰, 1838-1841). Comme l'a bien souligné Jean Lejeune, pour cet esprit honnête et sensible, 'la Principauté n'est pas un sujet de dissertation, une mécanique d'institutions. C'est l'enfance heureuse, la Révolution dont il eut à souffrir, les souvenirs de vieilles gens, les monuments, les contes, les propos'.
Son admiration pour les hommes qui avaient illustré la Cité et le Pays est partagée, à la même époque, par un Français, le comte Antoine-Gabriel de Becdelièvre (Paris 1800-1863). Installé à Liège et à Theux après 1830, il y compose une copieuse *Biographie liégeoise* (2 vol. in-8⁰, 1836-1837) qui fourmille de détails sur les gloires du pays.
Ces mêmes gloires intéressent deux historiens de la Principauté de Liège. Il arrive au baron Etienne-Constantin de Gerlache, Luxembourgeois d'origine (Biourge près Neufchâteau 1785-Ixelles 1871) de célébrer Grétry. Mais cet aristocrate et ce juriste de formation parisienne est surtout l'auteur d'une *Histoire du royaume des Pays-Bas depuis 1814 jusqu'en 1830* (1839) et d'une *Histoire de Liège* (1843). Il aime dégager des principes généraux de



PORTRAIT DE MATHIEU-LAMBERT POLAIN, *dessiné et gravé par J. Demannez, avec un fac-similé de la signature de l'historien liégeois. Université de Liège, Service des Collections artistiques (Photo Université de Liège).*

PAGE DE TITRE DE L'ÉDITION DES *VRAYES CHRONIQUES* DE JEAN LE BEL *par Mathieu-Lambert Polain en 1850. C'est un de ces exemplaires que l'historien liégeois offrit à Sainte-Beuve, en souvenir de l'enseignement de l'illustre critique à l'Université de Liège en 1848-1849 (Photo Université de Liège).*



Les
Vrayes Chroniques
Jadis faites et rassemblées
par vénérable homme et discret seigneur
Monseigneur Jehan le Bel,
Chanoine de Saint-Lambert de Liége;
RETROUVÉES ET PUBLIÉES
PAR
M.-L. POLAIN,
Conservateur des Archives de l'Etat, à Liége,
Membre de l'Académie royale de Belgique,
de la Société des Bibliophiles belges,
etc... etc... etc.
M.DCCC.L.

l'histoire particulière: le catholicisme et la royauté justifient et soutiennent l'existence de la Belgique, 'l'alliance naturelle de la liberté et de la religion' font la grandeur de Liège, que le gouvernement des princes-évêques a maintenu dans l'ordre pendant des siècles.

Mathieu-Lambert Polain (Liège 1808-1872) rédige, en 1842, un hommage *A toutes les gloires de l'ancien Pays de Liège*, à l'occasion de l'inauguration de la statue de Grétry. Par son envergure scientifique, par ses curiosités multiformes, les relations suivies qu'il a entretenues avec l'érudition belge et étrangère, par ses fonctions officielles dans les Académies et l'Université, 'Polain peut, à coup sûr, être considéré, avant et avec Godefroid Kurth, comme l'historien liégeois du XIXe siècle le plus complet et le plus représentatif'. D'abord disciple fidèle et romantique d'Augustin Thierry, il rédigera sur le modèle des *Récits mérovingiens* de son illustre confrère, des *Esquisses ou récits historiques sur l'ancien Pays de Liège* (1re éd. 1837; 2e éd. 1842). Il retrouve les *Chroniques* de Jean le Bel et, du même coup, éclaire les relations inconnues qui existaient entre l'œuvre du chanoine liégeois et celle de Froissart. C'est que l'érudition et la publication des sources l'accaparent de plus en plus à mesure qu'il entre dans la maturité: *Recueil des Ordonnances de la principauté de Liège, Stavelot et Bouillon, Histoire de l'ancien Pays de Liège* (2 vol. in-8^{0}, 1844-1847). Ainsi, Mathieu-Lambert Polain 'présente, dans l'historiographie liégeoise du XIXe siècle, cette singularité remarquable d'avoir été à la fois le représentant-type de l'historien romantique et l'initiateur de l'école de pure érudition'.

À ces deux aspects complémentaires de sa personnalité, nous sommes redevables de deux registres d'activité qui intéressent directement l'idée wallonne. Dans sa période romantique, Mathieu-Lambert Polain a dirigé la *Revue belge*, émanation de l'Association nationale pour l'encouragement et le développement de la littérature en Belgique (1835-1843) transformée, de 1843 à 1847, en *Revue de Liège*. Disciple et protégé de Charles Rogier, Polain met ses espoirs dans la Belgique unitai-

re et libérale qui vient de naître. Mais il est attentif à la mise en valeur des énergies régionales. Les mérites des compositeurs et instrumentistes d'origine wallonne comme Vieuxtemps, Prume, Massart sont analysés dans sa revue et il y accueille l'étude de Ferdinand Hénaux sur l'histoire et la littérature du wallon. À côté d'historiens wallons comme Adolphe Borgnet, des écrivains de même origine comme Édouard Wacken, Étienne Hénaux, Charles de Chênedollé fils y font leurs premières armes.

Contemporain de Mathieu-Lambert Polain, un autre historien liégeois, Ferdinand Hénaux (Liège 1815-1880), exégète de la littérature wallonne en même temps qu'héritier du courant principautaire illustré par Villenfagne et Crassier, — mais farouche défenseur de la liberté populaire contre l'autoritarisme princier —, sacrifiait à la fois à l'idée de la grandeur liégeoise et à la nostalgie de la Liège impériale en encourageant l'exécution d'une statue équestre de Charlemagne qui fut inaugurée en 1868. Il est intéressant de rappeler que, dans les considérants historiques justifiant ce geste monumental, les liens de Liège avec l'Empire germanique avaient été rappelés avec force, et même avec emphase.
Par conséquent, le travail historique liégeois, se développant dans le cadre politique de la Belgique unitaire de 1830, était toujours attaché sentimentalement à ce qui avait fait le prestige d'une nation, d'un État. Mais en même temps, il prenait de plus en plus conscience de la coexistence, au sein de cette même Belgique unitaire, de deux entités ethniques distinctes, possédant leurs caractères spécifiques.
La publication de la conférence de Jean Stecher, en 1858, sur *Flamands et Wallons* devait cristalliser définitivement cet état de fait : on y reviendra plus en détails dans un instant.
À ce stade de notre tableau général du mouvement historique, il convient en effet de quitter un moment la scène liégeoise et d'évoquer ce que l'on pourrait appeler une 'école' d'histoire mosane.



PORTRAIT D'ADOLPHE BORGNET. *Lithographie de J. Schubert (1853), accompagnée de la dédicace: 'À Monsieur Ad. Borgnet, Recteur sortant, les étudiants en philosophie de l'Université de Liège. Témoignage de reconnaissance et d'affection (octobre 1852)'. Université de Liège, Service des Collections artistiques (Photo Université de Liège).*

Deux Namurois : Adolphe et Jules Borgnet. Cette dernière école est représentée par les frères Adolphe (Namur 1804-Liège 1875) et Jules Borgnet (1817-1872).
Il est peu de figures érudites aussi chaleureuses, aussi primesautières que celle d'Adolphe Borgnet. Sa verve et sa bonne humeur sont de tous les instants. Il publie sous son nom une monumentale *Histoire de la Révolution liégeoise de 1789* (2 vol. 1865), mais il emprunte le pseudonyme de Jérôme Pimpurniaux pour écrire des récits savoureux, décontractés, où la description des paysages se mêle à la critique humoristique et à l'histoire. Il se proclame fièrement *Mosan* et c'est d'ailleurs lui qui, en 1856, dans son *Guide du voyageur en Ardenne* invente ce terme. D'une *Histoire des Belges à la fin du XVIIIe siècle* (2 vol. 1844) et d'une étude sur les *Causes et résultats de l'absence*

*d'unité nationale en Belgique pendant le XVII*e *siècle* (1847), il passe à une histoire de caractère régionaliste et municipal avec *l'Introduction à une histoire des institutions politiques de l'ancien Pays de Liège* (1851). À plusieurs reprises, Adolphe Borgnet a exprimé publiquement sa conception de l'histoire nationale. Pour lui, la Belgique de 1830 est le résultat d'une tension équilibrée entre la notion d'ordre, incarnée par le pouvoir centralisateur, et celle de liberté séculairement exaltée par les forces communales.

En 1847, dans une *Lettre à S.A.R. Monseigneur le duc de Brabant par un Wallon* sa défense des luttes communales, qui ne sont ni de la désobéissance ni de la rébellion, le porte à justifier comme Wallon les Matines brugeoises, la bataille des Éperons d'Or, et à glorifier Jean Breydel. Il termine en déclarant que l'on a eu raison de donner le nom de ce tribun à une locomotive: 'Y a-t-il du déshonneur à marcher à sa remorque?'

Ce plaidoyer envers les libertés communales qui l'engagent lui, Wallon, à se sentir solidaire du peuple flamand, Adolphe Borgnet le répétera avec insistance, lors des discours qu'il prononcera, de 1849 à 1852, en sa qualité de Recteur de l'Université de Liège. Si la Belgique a montré tant de sagesse et de prudence à l'égard des événements révolutionnaires de 1848, c'est grâce à l'excellence du principe démocratique concrétisé, dans notre histoire, par la force des institutions communales et des États provinciaux. En passant, il note que 'à l'exception de la Flandre *(sic)*, notre pays faisait politiquement partie de l'Empire germanique'. Plus loin, il rappelle que, sous Philippe le Bon, les 'nationalités provinciales' résistent à l'absorption et que, à la fin du XVIIIe siècle, 'l'idée nationale était encore à créer en Belgique'. Enfin, à la différence de Paris, 'Bruxelles n'a pu absorber toutes les forces vives du pays, et réduire les populations provinciales à une sorte d'ilotisme intellectuel'. En 1850, à la question de savoir si le gouvernement des archiducs Albert et Isabelle a représenté un gouvernement national grâce auquel la Belgique aurait été maîtresse de ses destinées, Adolphe Borgnet répond résolument par la négative. L'année suivante, il met en valeur les idées d'ordre et de liberté qui sont la caractéristique des institutions liégeoises et, lors de son dernier discours rectoral de 1852, il exalte les bienfaits du pouvoir communal en analysant l'insurrection des Gantois contre Charles-Quint (1536-1540).

Ce régionalisme militant — tantôt provincialisme, tantôt communalisme —, et qui s'exerce dans le cadre de l'unité belge, Jules Borgnet, le frère d'Adolphe, l'illustrera à merveille en consacrant exclusivement son travail d'historien à des études relatives au passé namurois, celui du comté, de la ville ainsi qu'aux réalisations contemporaines de la province. Son *opus magnum* reste le monumental ouvrage qu'il a publié sous le titre exagérément modeste de *Promenades dans Namur*.



LA TOUR SAINT-JACQUES À NAMUR. *Gravure illustrant les* Promenades dans Namur *de Jules Borgnet (Photo Francis Niffle, Liège).*

Dans ce livre, qui retrace l'évolution urbaine de Namur à travers les siècles, l'auteur a suivi un plan original, dont la cohérence interne est remarquable, puisqu'il a modelé son exposé sur la construction des enceintes successives de la riante cité mosane. Ce parti-pris confère à la narration un dynamisme, une variété, un pittoresque admirablement soutenus par une très grande érudition, acquise au contact quotidien des sources d'archives et des monuments.
Chez ce Wallon convaincu, qui s'attache à rendre compte des publications dialectales, l'amour de Namur l'emporte sur toute autre considération. En 1864, lorsque le baron Albert d'Otreppe de Bouvette voit sa proposition de créer un musée d'archéologie repoussée par le conseil provincial de Liège, Jules Borgnet se gausse avec humour de l'apathie de 'l'Athènes de la Belgique' et propose au malheureux mécène de confier ses collections à Namur où 'il y a un musée... devenu tout simplement un des plus curieux du pays' dans lequel il trouvera 'l'accueil reconnaissant que mérite toute offre semblable'.

Les historiens et l'unité nationale. On vient de le voir, l'unité nationale préoccupe les esprits, mais les historiens qui ont jusqu'ici retenu notre attention essaient, tant bien que mal, de masquer le caractère irritant du problème. Or, certains de leurs confrères avaient, avant eux ou en même temps qu'eux, abordé plus directement la question, mais en la résolvant chaque fois d'une manière conforme aux structures de l'État belge.
En 1839, le spirituel Henri Moke (1803-1862), personnalité rayonnante, de formation française, né au Havre d'un père belge et d'une mère allemande, publie une *Histoire de la Belgique* alors qu'il était jeune professeur à l'Université de Gand. Il annonce clairement ses intentions en écrivant : 'au-dessus de la ville et de la province, j'ai toujours cherché à faire entrevoir l'unité nationale qui se préparait lentement, mais à laquelle le pays devait parvenir un jour.' En 1860, visiblement tracassé par les obstacles qu'il avait rencontrés pour asseoir la réalité d'une nationalité belge, il adopte une solution draconienne dans *La Belgique ancienne et ses origines gauloises et franques*. Après avoir douté 'que les Belges-Wallons descendraient d'une autre souche que les Flamands', il décide que l'histoire des Wallons 'nous les montre issus de la même race que les habitants des provinces voisines'. Les Wallons n'ont donc pas une nationalité séparée : d'abord ils ne sont pas des Celtes, et ensuite leur langue 'renferme au contraire un nombre assez considérable de termes dont la source est teutonne'.
Quant à Gérard, auteur d'une *Histoire nationale de Belgique depuis César jusqu'à Charlemagne* (1863), il ne se contente pas d'affirmer que Flamands et Wallons sont de même race. Il prétend, en outre, qu'à l'époque carolingienne, 'le flamand ou le bas-allemand était la langue du Pays de Liège, du Hainaut, de la Belgique entière'. 'En écho brisé, le comte Édouard de Liedekerke répète, en 1867 : 'Si les Wallons et les Flamands diffèrent par la langue, ils sont frères par le sang car les uns comme les autres sont issus de la même race germanique'.
Alphonse Wauters (1817-1898), archiviste de Bruxelles, aborde le problème en 1878 en partant de bases plus originales et plus fécondes : *Les libertés communales*. Soucieux de respecter le principe constitutionnel de l'unité nationale de la Belgique de 1830, il nie les éléments germaniques et romains dans l'origine des institutions communales, mais il affirme, 'non sans perspicacité' relève Fernand Vercauteren, que les Belges-Wallons ont précédé et, sous quelques rapports, dépassé les Belges-Flamands dans la conquête des libertés urbaines.
La cellule communale formera d'ailleurs la base du dictionnaire historique qu'Émile Tandel, Arlonais d'origine, publiera en 1889-1894, sur *Les Communes luxembourgeoises* (Arlon, 7 vol. in-8^{0}). De même l'histoire de petites principautés — on pourrait les appeler des 'pays' — comme celles de Stavelot et de Bouillon avait retenu respectivement l'attention d'Arsène de Noüe *(Études historiques sur*

l'ancien pays de Stavelot et de Malmedy, Liège, 1848, in-8⁰) et de M.-J. Ozeray (*Histoire du pays, château et ville de Bouillon*, 2ᵉ éd. Bruxelles, 1864-1865, 2 vol. in-8⁰), tandis que Charles Duvivier, futur historien de la Commune de Tournai, avait, en 1864, publié des *Recherches sur le Hainaut ancien, du VIIᵉ au XIIᵉ siècle*.

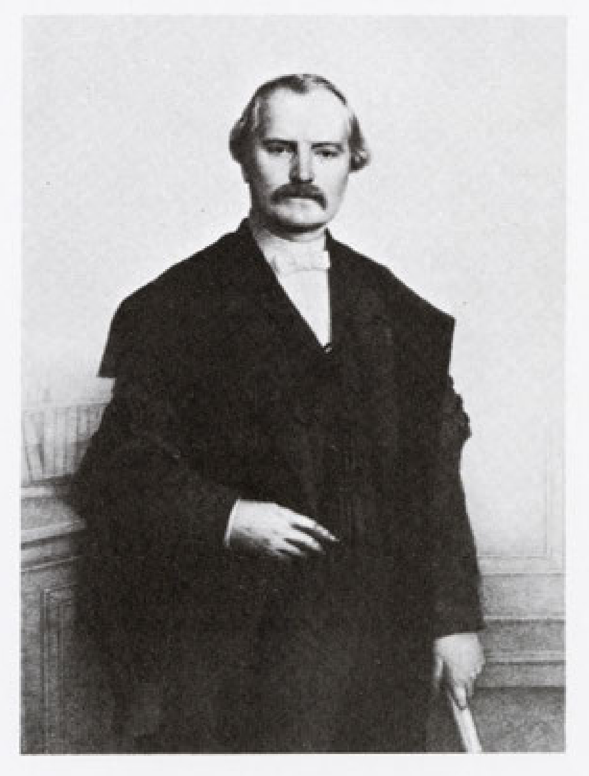
Curieusement, c'est à Gachard (Paris 1800 - Bruxelles 1885) un Français, Tournaisien pendant neuf ans et naturalisé belge à sa majorité, que l'on doit l'*Histoire de la Belgique* peut-être la plus déterministe, mais appuyée sur une documentation archivistique d'une abondance exceptionnelle. Comme l'a dit excellemment un de ses commentateurs 'Gachard venait au bon moment... Il avait compris... que dans un pays qui venait de conquérir depuis peu son indépendance, l'idée nationale allait se développer avec une acuité particulière et que le jeune État belge allait, pour justifier son existence, rechercher des arguments dans l'arsenal de l'histoire. Cette histoire telle qu'elle s'écrirait, serait donc, au premier chef, une histoire politique'.

La tâche gigantesque d'exploitation des archives à laquelle Gachard avait consacré toute sa vie est incontestablement d'une valeur qui dépasse largement le crédit que l'on peut accorder au médiocre *Cours d'histoire nationale* de Mgr Namèche, publié en trente volumes, de 1853 à 1894. L'auteur (1811-1893), né à Perwez, dans le Brabant wallon, fonda l'École normale catholique de Nivelles avant d'exercer de 1872 à 1881, les fonctions de Recteur de l'Université de Louvain. Il appartient, lui aussi, à ce groupe d'historiens dont nous avons rappelé l'activité et qui, consciencieusement et avec des fortunes très diverses, s'efforçaient de dégager dans le passé des régions wallonnes et flamandes les facteurs de l'unité nationale de la Belgique de 1830.

Cependant, dès 1824, l'Académie avait posé la question de savoir pourquoi les provinces flamandes et les provinces wallonnes diffèrent sous le rapport de la langue, 'pourquoi des contrées qui faisaient partie de la France parlent le flamand et d'autres, qui appartiennent à l'Empire germanique, se servent exclusivement de la langue française'.

Une étape décisive: Jean Stecher et Godefroid Kurth. Il était réservé à un élève de Moke, le Gantois Jean Stecher (Gand 1820-Liège 1909) d'apporter sur le problème des lumières vives et originales. De l'Université de Gand, Stecher s'était établi à Liège où il enseignait à l'École normale des Humanités et à l'Université. Le 26 novembre 1858, il fit une conférence à la Société libre d'Émulation qui, au jugement de Jean Lejeune, 'mériterait de faire date dans l'élaboration d'une histoire de Belgique'. Sous le titre *Flamands et Wallons*, l'auteur, ainsi que l'a bien résumé Fernand Vercauteren, entendait 'montrer qu'il n'y eut jamais, dans le cours de l'histoire, antagonisme entre Wallons et Flamands, que nos principautés

PORTRAIT DE JEAN STECHER. *Lithographie de Lambert Saime, tirée chez Claesen à Liège, avec la dédicace: 'À Monsieur Jean Stecher, Professeur ordinaire à l'Université de Liège, ses élèves reconnaissants (mai 1872)'. Université de Liège, Service des Collections artistiques (Photo Université de Liège).*



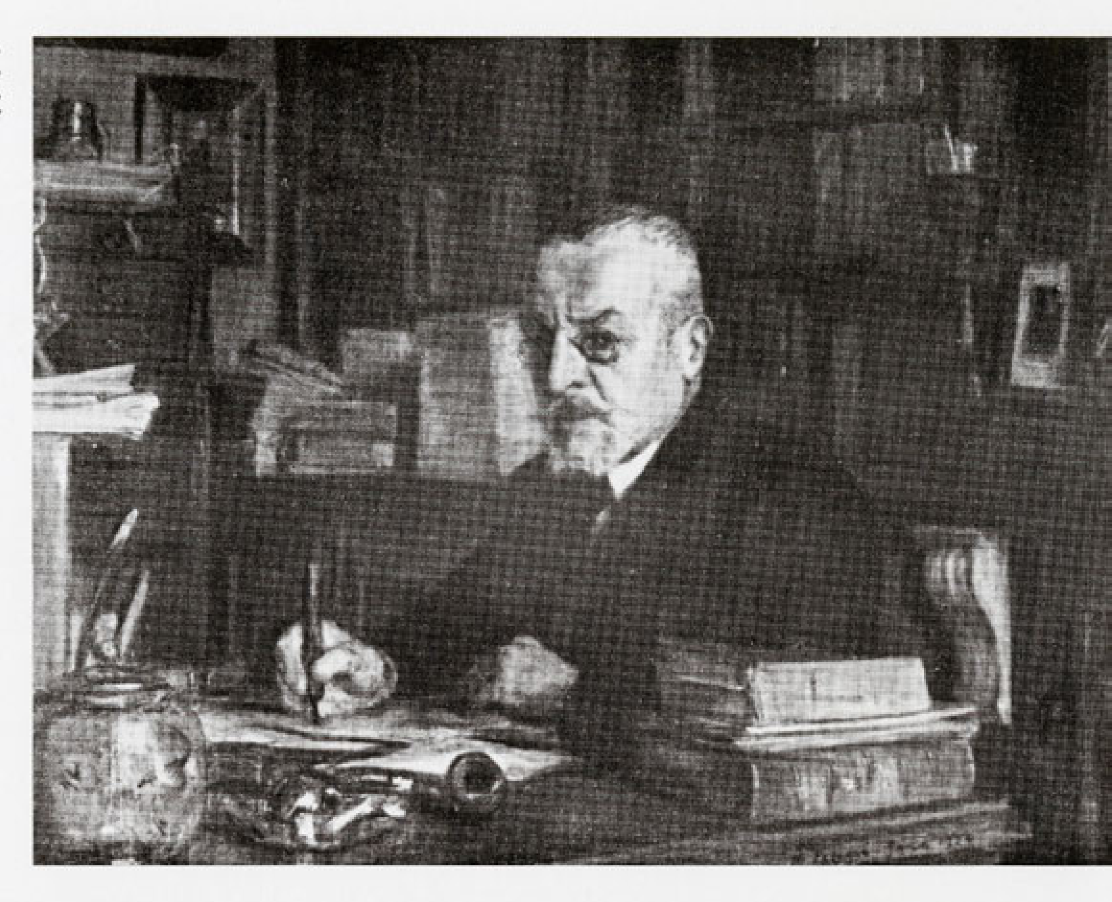
étaient bilingues et comptaient, à l'intérieur de leurs frontières, des populations germaniques et romanes'.
Un pas de plus dans cette reconnaissance d'une dualité foncière entre la Flandre et la Wallonie, réalité qui n'excluait pas une certaine association d'intérêts, fut accompli lorsque Godefroid Kurth (1847-1916) d'origine arlonaise et fondateur de l'École médiévale de l'Université de Liège, publia, en 1896-1898, *La frontière linguistique en Belgique et dans le Nord de la France*. Que l'auteur crût que cette limite était due à l'existence de la Forêt Charbonnière ne diminue en rien la portée considérable de son analyse. Elle allait ouvrir jusqu'à nos jours une voie de recherches particulièrement féconde, qui a d'ailleurs eu en 1948 une conséquence d'ordre politique: la création de la Commission installée à l'initiative de Pierre Harmel dont les travaux ont préparé la loi fixant de manière définitive le tracé de cette frontière linguistique.



LA MAISON FAMILIALE DES PIRENNE À VERVIERS. *Photo prise, en 1962, lors des cérémonies organisées à Verviers pour commémorer le centenaire de la naissance d'Henri Pirenne. (Photo A.C.L.).*

Henri Pirenne, historien wallon. Il n'est pas sans intérêt de constater que Jules Stecher et Godefroid Kurth avaient été, à l'Université de Liège, les maîtres d'Henri Pirenne.
On a tout dit sur l'exceptionnelle valeur des travaux d'Henri Pirenne. Mais l'on n'a peut-être pas rappelé suffisamment qu'il était un authentique Wallon, puisqu'il était né à Verviers. L'historien flamand Étienne Sabbe s'est plu à le rappeler à l'occasion d'une anecdote qui prouvait l'attachement que Pirenne gardait à la principauté de Franchimont, 'cette principauté, dont, parfois, d'un air goguenard, visant en nous les autochtones de l'ancien comté de Flandre, il disait: 'Vous autres, vous avez tous connu le servage; nous, habitants de Franchimont, nous y avons toujours échappé; nous fûmes toujours des hommes libres'.
Lors de la commémoration du centenaire de la naissance de Pirenne, en 1962, le bourgmestre de Verviers déclarait: 'Chaque fois que l'occasion se présentait, il revenait dans notre région et toutes ses œuvres sont datées de Sart-lez-Spa où il aimait travailler'. Lors de la même cérémonie, le professeur Bouckaert, Recteur de l'Université de Gand s'est plu à souligner que cette institution d'enseignement supérieur restait 'reconnaissante au pays wallon de lui avoir fait don de celui qui devait illustrer notre Alma Mater d'une manière aussi brillante'.
C'est à la Wallonie que Pirenne doit sa formation scientifique, et il était toujours sur les bancs de l'Université de Liège lorsqu'il publiait son mémoire sur Sedulius de Liège qui concerne l'activité culturelle et littéraire de nos régions wallonnes au IX[e] siècle. On oublie aussi trop souvent que Pirenne a été d'abord professeur à l'Université de Liège, où il a inauguré l'enseignement de la paléographie, pendant l'année académique 1885-1886. Ses origines familiales, le milieu dans lequel il a vécu dans sa jeunesse l'ont, très tôt, mis en contact avec les réalités du monde industriel verviétois et cette expérience a certainement nourri sa spécialisation dans le domaine de l'histoire économique où il s'est affirmé à la fois comme un pionnier et comme un maître inspiré.

HENRI PIRENNE À SA TABLE DE TRAVAIL (1924). *Pastel de son frère, le peintre verviétois Maurice Pirenne.*



Du point de vue qui nous occupe dans ce chapitre, c'est évidemment son *Histoire de Belgique* qui est significative. Dans la préface de la première édition, parue en 1900, l'auteur annonce ses intentions dès le premier alinéa : il s'agit de 'retracer l'histoire de Belgique au moyen âge, en faisant ressortir surtout son caractère d'unité'. Cependant, Pirenne convient, avec une belle objectivité, qu'à cette histoire de Belgique 'tous les mobiles par lesquels on a coutume d'expliquer la formation des États, lui font également défaut. On y chercherait vainement soit l'unité géographique, soit l'unité de race, soit l'unité politique'. L'historien soutient cependant la gageure, car, 'à y regarder de près, on s'aperçoit que les ténèbres ne sont pas aussi impénétrables qu'il paraît tout d'abord'. Le moyen de dissiper ces ténèbres c'est de chercher le secret de notre histoire 'en dehors d'elle', de 'l'étudier à la lumière de celle des grands États qui nous entourent', de 'considérer la Belgique comme un microcosme de l'Europe occidentale'.

Certes la conception de l'histoire nationale telle que la concevait Pirenne est aujourd'hui dépassée, battue en brèche, et une entreprise comme *La Wallonie. Le Pays et les Hommes* a montré, après bien d'autres analyses, ce qu'il y avait de discutable dans cette approche d'un développement continu et organique du destin de la future Belgique. L'on se doit, en tout cas, d'admirer sans restriction l'exceptionnelle puissance d'analyse et de synthèse qui caractérise l'œuvre entière du grand historien verviétois. L'idée européenne, qui affleure déjà dans son *Histoire de Belgique*, il la commentera magistralement dans une *Histoire de l'Europe*, écrite en Allemagne, sans ouvrages de référen-

ce, en captivité, pendant la première guerre mondiale.
Cependant, comme l'observe avec pertinence Fernand Vercauteren, au début du XX[e] siècle le mouvement flamand avait déjà dépassé la thèse 'solidariste' de Pirenne alors que la Wallonie ne s'inquiétait nullement 'de ce que, de plus en plus, l'accent était mis désormais, dans l'histoire nationale, sur le passé de la Flandre'. Pour beaucoup, la fameuse *Lettre au Roi* de Jules Destrée en 1912, éclaterait comme un coup de tonnerre dans un ciel serein.

Le Congrès Wallon de 1905 et l'enseignement de l'histoire. À l'occasion de l'Exposition universelle et internationale de Liège célébrant le LXXV[e] anniversaire de l'indépendance nationale, un Congrès Wallon fut organisé. Il s'était fixé comme objectif de 'fixer les moyens les plus propres à développer, en Wallonie, les œuvres nationales'. Son programme comprenait un rapport relatif aux Wallons dans l'histoire. Julien Delaite, président du congrès, notait, à cette occasion, dans son discours, qu' 'un des plus vigoureux leaders du parti flamingant affirmait que notre passé était moins glorieux que celui des Flandres'. Il ajoutait aussitôt : 'Nous avons tenu à prouver le contraire et nous avons trouvé un appui très puissant en la personne de M. Henri Pirenne, un Wallon éminent, professeur à l'Université de Gand, qui a bien voulu accepter de nous donner une conférence sur l'extension économique des Wallons au moyen âge'. D'autre part, Hector Chainaye, délégué de la *Ligue wallonne de Bruxelles*, avait été ému de constater qu'un manuel d'histoire destiné aux enfants de l'agglomération bruxelloise consacrait quinze à vingt pages au récit de la bataille des Éperons d'Or, et seulement quinze lignes à l'épisode des Six Cents Franchimontois. Il en arrivait à la conclusion que 'dans les écoles primaires surtout, l'histoire de la Belgique est enseignée de telle sorte que tout l'intérêt vire autour du comté de Flandre et des principaux faits qui le concernent'. Il ajoutait :
'Notre ami Mockel nous racontait hier que, ayant demandé à une fillette de 7 à 10 ans qui suit les cours de nos écoles, quel avait été le plus grand homme de la Wallonie, cette fillette répondit : Van Artevelde!!!'.
Or, Henri Pirenne venait de publier dans l'*Illustration belge* un très long article sur l'histoire nationale qui résumait de manière frappante la conception dont l'éminent historien s'était fait le défenseur et dans lequel il affirmait la supériorité de l'apport de la Flandre dans le développement d'un patrimoine commun aux deux communautés. Aussi c'est dans un climat un peu crispé que se déroula l'intervention, fort attendue, d'Henri Pirenne. Le grand historien était embarrassé, mais enfin, il était là, après avoir accepté à son corps défendant, comme il l'avait déclaré, de prendre la parole : il était en voyage, il n'avait pas ses livres, il lui était donc impossible de rédiger un rapport. Aussi préféra-t-il se livrer à une prétendue improvisation 'sur le sujet très beau et très intéressant' qu'on lui demandait de traiter, à savoir le rôle des Wallons dans l'histoire.
Pour Pirenne il n'y a pas d'histoire des Wallons à proprement parler. Il n'y a pas davantage, d'ailleurs, d'histoire des Flamands. L'une et l'autre se confondent, qu'on le veuille ou non, dans l'histoire de Belgique. La frontière linguistique n'a exercé aucune action sur la constitution des principautés féodales : la principauté de Liège, le Brabant et le comté de Flandre étaient bilingues.
Cependant, et c'était là une déclaration d'une importance capitale, Henri Pirenne reconnaissait qu'il existait en Flandre et en Wallonie, un sentiment national distinct, une manière différente de penser, de sentir, de comprendre, de voir. On le voit, cette prise de position est bien différente de l'existence de cette 'âme belge' dont il s'était fait le héraut. Et le reste de son discours, constitue, en fait, une brillante et chaleureuse évocation des fastes de l'histoire des régions wallonnes.
Pour l'éminent orateur, les Wallons ont effectivement joué, dans l'histoire de Belgique et même dans l'histoire universelle, un rôle de premier ordre. A ne prendre que l'exemple de la vie religieuse et de l'activité intellectuelle on

s'aperçoit, dit-il, que ce sont les Wallons qui ont tenu le premier rang: les écoles de Liège ont été le grand foyer intellectuel de l'Europe occidentale pendant le Xe et le XIe siècle; les béguinages, nés en pays wallon, ont contribué à résoudre la question féminine au moyen âge; la magnifique floraison de l'art wallon — entendez l'art mosan — est antérieure à l'art flamand. Parmi les peintres, Roger de le Pasture — 'dont on a traduit le nom en van der Weiden' *(sic)* —, le maître de Flémalle, Patinier, d'autres encore, sont Wallons. Dans l'art musical, les Wallons ont une place prépondérante avec Dufay, Gilles Binchois, Roland de Lassus, 'le plus grand musicien de la Renaissance'. D'autre part, les Wallons ont été les grands initiateurs du mouvement calviniste dans les Pays-Bas; et que dire de l'expansion industrielle wallonne, qui se manifesta dans toute l'Europe sous l'Ancien Régime, et au-delà?

Au terme de ce bilan magistralement synthétique, Henri Pirenne pouvait conclure: 'Des deux races qui habitent la Belgique, la wallonne et la flamande, aucune des deux n'a rien à envier à l'autre. Dans des domaines différents, avec des activités différentes et avec des aptitudes variées, elles ont toutes deux produit de grandes choses. Elles ont collaboré chacune à notre histoire dans une émulation réciproque, et elles ne peuvent avoir l'une pour l'autre que de l'admiration'.

Cette péroraison conduisit le président de séance, Jean Roger, à déclarer: 'Après avoir entendu le savant conférencier, nous pouvons nous écrier avec le poète "Dji so fîr d'èsse Walon"!'

Telle fut la victoire amicale et incontestable que les organisateurs du Congrès de 1905 remportèrent sur Henri Pirenne, en l'amenant à nuancer ses positions, à retrouver ses origines wallonnes, à réaffirmer sa fierté d'être Wallon.

Sur cette lancée, le Congrès adopta à l'unanimité le vœu de voir organiser des cours populaires et spéciaux d'histoire de la Wallonie: 'il faut que les enfants de Wallonie apprennent les hauts faits de leurs ancêtres et les gloires et les revers du passé de leur pays natal... Dans cette pensée, le Congrès signale au gouvernement les lacunes de l'enseignement de l'histoire nationale, lacunes déplorables et injustifiées concernant le pays wallon'.

Comme mesure pratique, le Congrès décida de nommer une commission chargée d'étudier la question de l'enseignement de l'histoire de la Wallonie dans nos établissements d'instruction primaire et moyenne.

C'est ainsi, qu'avec la collaboration inattendue d'Henri Pirenne, la conception d'une histoire régionaliste venait de naître. Elle devait se révéler féconde.

Jacques STIENNON

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

L'essentiel de la production historique des régions wallonnes jusqu'en 1930 est contenu dans Henri PIRENNE, *Bibliographie de l'Histoire de Belgique. Catalogue méthodique et chronologique des sources et des ouvrages principaux relatifs à l'histoire de tous les Pays-Bas jusqu'en 1598 et à l'histoire de Belgique jusqu'en 1914*, 3e éd. revue et complétée avec la collaboration de Henri NOWÉ et Henri OBREEN, Bruxelles, 1931, in-8°.

Parmi les études de réflexion critique sur l'œuvre historique en Wallonie, on retiendra surtout Maurice-A. ARNOULD, *Historiographie de la Belgique, des origines à 1830*, Bruxelles, 1947, in-8° (*Collection nationale*, n° 80; Maurice-A. ARNOULD, *Le travail historique en Belgique des origines à nos jours*, in-8°; Jean LEJEUNE, *Historiens* (Liégeois), dans le Catalogue de l'Exposition *Le Romantisme au Pays de Liège*, Liège, 1955, in-8°, rédigé sous la direction de Rita LEJEUNE, Jean LEJEUNE et Jacques STIENNON. Rita Lejeune et Jacques Stiennon ont rédigé certaines notices de ce chapitre; Fernand VERCAUTEREN, *Cent ans d'histoire nationale en Belgique*, t. 1, Bruxelles, 1959, in-8°.

Sur le Congrès wallon de 1905, cf. *Compte rendu officiel* (du) *Congrès Wallon sous le haut patronage du Gouvernement* (Exposition universelle et internationale de Liège 1905), Liège, 1905, in-8°. Le discours d'Henri Pirenne figure aux pp. 240-248. Les vœux sont reproduits aux pp. 344-361.

II - LES LETTRES DIALECTALES

La chanson et la poésie wallonnes au XIXe siècle

L'expression dialectale wallonne des XVIIe et XVIIIe siècles n'a été dans la plupart des cas qu'un passe-temps de lettrés, cultivé au gré des circonstances. Les textes qui nous la conservent, de paternité souvent anonyme, de forme tout aussi souvent relâchée, naquirent sans plus d'avenir que le fait d'actualité locale qui les avait suscités, c'est-à-dire sans autre prétention que de jeter dans le réel d'un moment les feux de leur vigueur ou dithyrambique, ou satirique, ou pamphlétaire. D'ailleurs, leurs auteurs, en choisissant la langue populaire,

LES RUINES DE LA CATHÉDRALE SAINT-LAMBERT DE LIÈGE, *Aquarelle par l'architecte liégeois Jean Deneumoulin. 1795. Université de Liège, Service des Collections artistiques (Photo Université de Liège).*



entendaient tout simplement lester leur propos d'une charge affective et expressive branchée sur le génie du cru et ressentie, de ce fait, avec des valeurs que le français n'eût point été à même d'offrir. Cette production, géographiquement confinée (90 % et plus des quelque 400 pièces inventoriées jusqu'ici émanent du Pays de Liège), n'en partageait pas moins ses traits essentiels (genres, thèmes, formes) avec celles des autres régions du domaine d'oïl, ce qui démontre assez qu'elle procédait sans le savoir, tout comme les autres, d'une sorte de nécessité du génie vernaculaire à s'affirmer, en opposition à la même langue de culture, selon des archétypes formels *sui generis*.

Pour que cette littérature prenne finalement conscience d'elle-même et s'organise en conséquence, il faudra qu'elle cesse de recevoir ses impressions de l'actualité et sa finalité de son pragmatisme. Il faudra qu'elle s'ouvre à l'émotion du souvenir ou qu'elle s'évade des frontières du vécu. En un mot, que le réel ne lui soit plus aliment brut de l'instant, mais sève de vie transformée par la mémoire et l'imagination. Les temps nouveaux ne manqueront pas d'aider à pareille 'distanciation', mais l'heure n'en est pas encore venue.

Au moment où la dernière page de l'Ancien Régime est tournée, on est loin de pouvoir dire que l'histoire des lettres wallonnes entame *ipso facto* un nouveau chapitre. La tradition de la *paskèye* continue de tenter çà et là les amateurs occasionnels et les autres, — les fidèles, comme le sympathique abbé Ramoux, surtout connu pour sa *Complinte d'ine pôve boterèsse,* ou comme le curé Bellefontaine, à qui l'on croit pouvoir attribuer plus d'une pièce assez leste. Néanmoins, si la Muse patoise semble s'endormir au son des tambours, c'est que la plupart des esprits sont requis, pour l'heure, par d'autres soucis que celui de la courtiser. Il y a, bien entendu, des exceptions. Exemple: le notaire BARTHÉLEMI-ÉTIENNE DUMONT (1756-1841). En dépit de la marche du temps, cet admirateur et ami de Grétry, s'attarde à goûter, derrière les volets de son étude quiète, en Puits-en-Sock, un reste de douceur de vivre dix-huitième siècle, s'ingéniant le plus souvent à combiner le plaisir de la musique, sa première passion, avec son goût pour la rime en dialecte, qui d'ailleurs ne lui réussit pas trop mal. On lui doit ainsi trois opéras en un acte, dont un seul, *Li bronspot' di hougâr ou Lînâ l' sav'tî,* nous est parvenu en entier; ensuite, une cantate verveuse et colorée, *Mathî l'ohê;* enfin, la *Complinte dès houyeûs dèl fosse di Bê-djon,* l'unique œuvre publiée, composée pour exalter l'héroïsme des Goffin, lors du coup de grisou du 28 février 1812, au charbonnage ansois.

L'année 1812 est aussi celle où les préfets de l'Empire sont invités à se pencher sur les patois en vue de recueillir des témoignages des idiomes ancestraux et à produire, comme échantillon de chacun d'eux, une traduction de la parabole de l'Enfant prodigue. Cette sollicitude envers les parlers populaires semble à première vue condamner l'hostilité manifestée à leur égard, moins de vingt ans auparavant, par la République, qui visait à leur anéantissement. Mais en fait, loin de la condamner, elle la prolonge: la Convention avait déclaré la guerre à une réalité bien vivante, où elle voyait comme un dernier vestige de la féodalité; l'Empire, lui, en fait une valeur de musée, la momifie et la range dans l'arsenal des choses mortes dont il convient de sauver le souvenir. Qui dit patois, dès lors, dit passé; et qui dit passé, dit émotion, sentiment, reflux de l'imagination. L'intérêt pour les langues populaires s'inscrit ainsi tout naturellement dans le courant du romantisme, s'associant à ses curiosités avant de subir ses élans. Rien d'étonnant que philologie et poésie fassent désormais si bon ménage: au souci de sauver ce qui peut être sauvé de la langue des aïeux grâce au travail de l'érudition, répond celui d'illustrer cette même langue dans le jeu de l'inspiration. À Liège, Simonon ne manquera pas, lorsqu'il réunira ses poésies en volume, de les faire précéder d'une 'dissertation grammaticale sur ce patois'.

Amateur d'art et bibliophile, historien et philologue, CHARLES-NICOLAS SIMONON (1774-1847) a atteint l'âge mûr lorsqu'il commence à écrire en wallon. Nullement pressé, il édifie en



LI SPÈRE, par C(harles) S(imonon), 1811. *Cette œuvre originale de l'auteur wallon, qui écrira un poème sur le même sujet en 1832, vient seulement d'être mise sur le marché avec quelques autres. Liège, collection Daniel Droixhe (Photo Francis Niffle, Liège).*

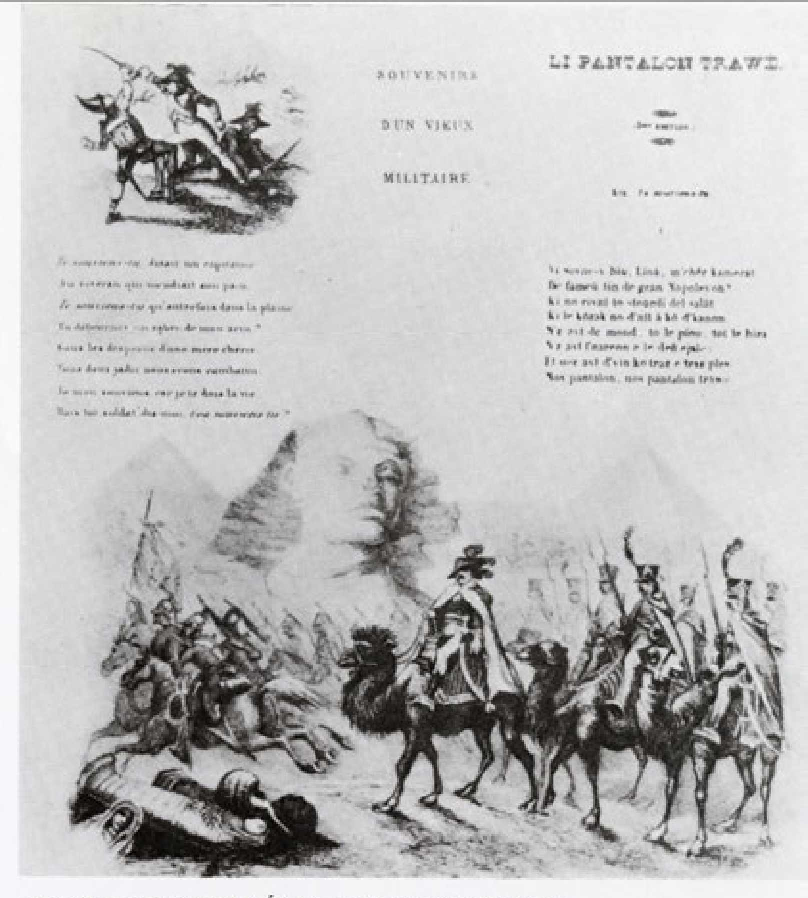
silence, et jusqu'à la veille de sa mort, une œuvre peu volumineuse, et tire assez de fierté de cette activité pour se faire portraiturer la plume d'oie à la main devant le manuscrit de quelques-unes de ses compositions. Parmi celles-ci, *Li Côparèye*, écrite en 1822, a fait son renom et monopolisé l'attention de la critique. Il s'agit d'une suite de trente-six sizains, avançant au rythme fortement cadencé d'un vers de six syllabes — une trouvaille! —, et ranimant avec opiniâtreté, mais sans hâte, dans une tonalité de mélopée, le souvenir de cette cloche de l'antique cathédrale Saint-Lambert, si familière à tous les Liégeois d'avant 1795, pour qui elle sonnait quotidiennement le couvre-feu. Pour la première fois, le dialecte réussissait à dire le regret d'une chose aimée et qui n'est plus, à rappeler la douceur de sa présence passée en regard du vide laissé par sa disparition, à traduire la nostalgie de la patrie perdue dont elle devenait rétrospectivement le symbole, à découvrir la tendresse au creux de la mémoire, l'irréparable au miroir du temps. En découvrant la poésie, la littérature wallonne venait de se donner son statut de littérature, et il n'est pas peu édifiant de voir cette écriture, fraîchement affranchie de l'anecdote, s'attaquer à tel thème et à tel genre mis à la mode dans la littérature européenne un demi-siècle plus tôt. En effet, notre rentier du vieux château du Val Benoît, dont on sait qu'il pratiquait plusieurs langues, n'a pas seulement 'précisé dans un sens tout liégeois les thèmes préromantiques de la cloche et des ruines' (M. Piron), il a aussi abordé le genre fantastique. *Li spére* (1832) nous reporte au roman gothique anglais, et que les éléments bruts de son canevas se retrouvent avec quelques variantes dans tel récit d'Edward Bulwer Lytton rend plus excitant encore un problème de source non encore résolu. Quant à *Li mârticot*, poème inachevé, il présente un cas de lycanthropie — un singe au comportement étrangement humain, domestique exemplaire et docile, qui n'est pas sans rappeler le *Jocko* du chevalier Marie-Charles de Pougens, manifeste une frayeur insolite le jour où son maître reçoit la visite d'un religieux — qui démasque soudain le merveilleux bon enfant et humoristique de la situation pour en faire soupçonner l'accointance démoniaque. Moment capital dans l'histoire de nos lettres, l'œuvre de Simonon a fait accéder le dialecte à un ordre de valeurs poétiques dont celui-ci tirera bientôt, avec un supplément de dignité, le ferment d'une production appréciable, inconnue des autres provinces françaises.

Au moment où le siècle entame son second tiers, l'indépendance belge est proclamée et la Belgique, constituée. La répercussion de ce fait politique sur la vie des lettres wallonnes aura son importance, comme on verra. Cependant, la *paskèye*, demeurée disponible, reprend vigueur, mais avec un autre esprit, et la plupart du temps sous la forme de la chanson. Au demeurant, l'avatar avait été préparé: à vingt ans de distance, les sept couplets de *Lès Prûssyins*, par quoi Jacques-Joseph Velez (1758-1822) avait stigmatisé la

soldatesque teutonne de 1815, en occupation à Liège, étaient encore sur toutes les lèvres. La charge, quoique née de l'événement, s'en dégageait assez par sa goguenardise pour assumer une actualité extra-temporelle que nos contemporains eurent à reconnaître par deux fois, à leurs dépens. L'histoire, encore, forme la toile de fond d'un des grands succès de l'époque, *Li Pantalon trawé* (1839), du curé Charles Duvivier (1799-1863). Cette protestation résignée d'un homme du peuple emporté dans le tourbillon des guerres, successivement soldat de l'armée napoléonienne, puis des Hollandais, puis de la Révolution de 1830, pour se retrouver finalement, épuisé, meurtri, Gros-Jean comme devant face aux 'Messieurs qui ont obtenu tous les postes', rejoint l'apologue de Simonon, *Lès deûs casaques* (1835), dans la même conscience démocratique du mérite, symbolisé ironiquement par un indice vestimentaire qui en offusque l'évidence.

La popularité de Béranger dans nos provinces et l'exemple du Caveau ne sont pas pour rien dans le foisonnement de chansons à laquelle on assiste alors. On chansonne à propos de tout et de rien. À propos des femmes, de l'amour, du mariage, des faits de chronique locale les plus divers, parfois les plus futiles et, bien entendu, de la politique, surtout dans une ville comme Liège où les opinions accusent fortement leurs contrastes. Ainsi, de bons lettrés comme Joseph Lamaye et François Bailleux s'adonnent allègrement à la satire anticléricale, sans soupçonner que le succès et le suffrage de la postérité leur seront acquis par un moment d'inspiration étranger à tout engagement idéologique et léger comme le bonheur, c'est-à-dire, pour le premier, par la verve bachique de *Li bourgogne* (1846), et pour le second, par la fraîcheur accorte et juvénile de *Marèye* (1842), poème mis en musique en 1881.

François Bailleux (1817-1866) se recommande à nous par bien d'autres mérites encore. Notamment celui d'avoir porté la transposi-



LI PANTALON TRAWÉ *du curé Duvivier de Streel et les* Souvenirs d'un vieux militaire, *air populaire de la légende napoléonienne, sur lequel il a été composé (Photo Musée de la Vie Wallonne, Liège).*

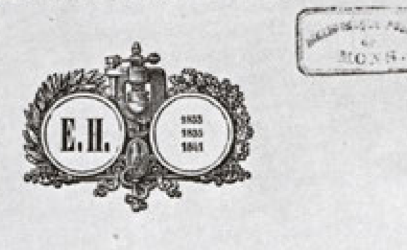
tion en wallon de la fable de La Fontaine à son plus haut degré de réussite, après que d'autres eurent inauguré et 'naturalisé' dans nos lettres ce genre voué à une carrière exceptionnelle: on pense en premier lieu au spirituel curé de Bernissart, Charles Letellier (1817-1870), avec ses *Essais de littérature montoise* (1842; 2e éd., 1845) et les livraisons de son *Armonaque dé Mons* (de 1846 à 1864); en second lieu (1844), au Liégeois Charles Duvivier (suivi un peu plus tard par son compatriote Lamaye) et au Namurois Charles Wérotte. Il faut avoir goûté la fleur de ces adaptations pour se rendre compte à quel point l'esprit du Bonhomme y trouve une sorte de seconde vie, moins haute peut-être, moins subtile, mais d'une vérité sans mélange et autrement savourable, en ce qu'elle ne cesse de s'alimenter, à travers la faconde vernaculaire, à un fond de bon sens narquois sans âge, comme la sagesse des peuples, comme le sourire de l'expérience. Bien

sûr, chacun de nos fabulistes a sa façon à lui de prendre ses distances d'avec son modèle, au point de s'en détacher parfois pour faire œuvre d'inspiration personnelle. Et si Bailleux s'impose vraiment, Bailleux qui partage avec Dehin la responsabilité de l'adaptation (1851-1852) des quatre premiers livres de fables de La Fontaine, avant de l'assumer seul pour celle des deux suivants (1856), c'est pour le bonheur avec lequel il en vient à valoriser les ressources du génie patois tout en les mettant au service des prérogatives de l'original.

La chanson, la fable. Et la poésie proprement dite? Elle aussi témoigne d'une santé remarquable, qui autorise, en regard des trente ou quarante années de léthargie passées, à parler de renaissance. En un laps de temps dix fois plus court, de 1842 à 1846, on voit paraître toute une série de recueils, dont aucun n'est négligeable. D'abord, des 'vétérans', à qui telle ou telle pièce a assuré déjà une certaine renommée, réunissent leurs œuvres en volume. C'est le cas du curé Charles Duvivier de Streel, dont le fameux *Pantalon trawé* pourra être lu désormais dans ses *Quelques chansons wallonnes* (1842) ou *Poésies wallonnes nº 1* (2ᵉ éd., 1842); de Simonon, qui voit paraître ses *Poésies en patois de Liège* (1844) à l'heure où sonnent ses soixante-dix ans; de Henri Forir (1784-1862), dont les *Blouwètes lîdjwèses* (1845) ne font que confirmer le talent si largement apprécié dans son tableau réaliste, *Li k'tapé manèdje* (composé vers 1836). Vient ensuite la génération montante: Bailleux, avec ses *Passe-tins* (1845) Jean-Joseph Dehin (1809-1871), avec *Lès p'tits moumints d' plêzîr*



JEAN-JOSEPH DEHIN. *Photographie du* Béranger liégeois *à califourchon sur une chaise de fumeur, par Servais père, à Liège. 1863. Liège, Musée de la Vie Wallonne (Photo du Musée).*



ESSAIS
DE
LITTÉRATURE MONTOISE,
CONTENANT :
QUELQUES FAUFES DE LA FONTAINE,
ÉIÉ
EL' MARIAGE D'EL' FIE CHOSE,
SCÈNE EN TROIS TABLEAUX :
Pa n'in Curé Montois.
Au profit des Paufes dé s' Village.

E.H. 1835 1835 1841

MONS.
EM. HOYOIS, IMPRIMEUR-LIBRAIRE-ÉDITEUR,
IMPRIMEUR DE LA SOCIÉTÉ DES BIBLIOPHILES BELGES,
ET DE LA SOCIÉTÉ DES SCIENCES, DES ARTS ET DES LETTRES DU HAINAUT.

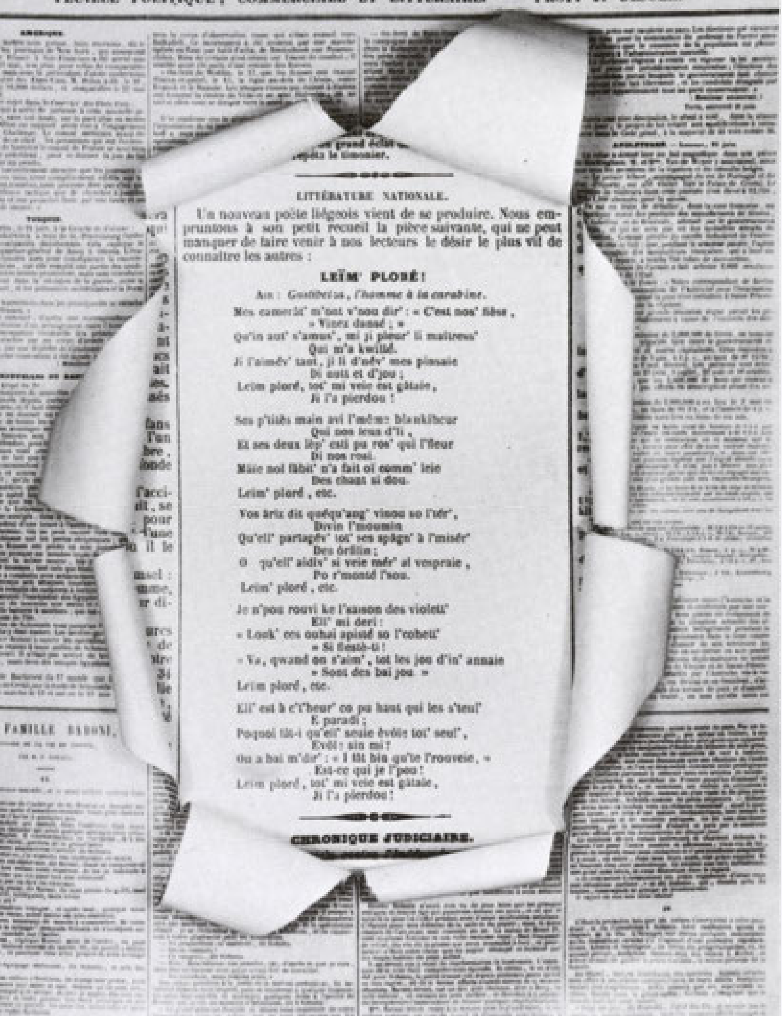
1843

CHARLES LETELLIER. Essais de littérature montoise *(Photo Musée de la Vie Wallonne, Liège).*

(1845) et *Lès rawètes da Dehin* (1846); Fuss, Le Roy et Picard, avec leur *Novèle collection d' paskèyes lîdjwèses* (1842-1843), etc.

Si la feuille volante et souvent anonyme continue à avoir ses adeptes, la tendance nouvelle est à la plaquette, à la brochure, avec nom d'auteur. Et cela est très significatif du changement qui s'est opéré dans l'attitude 'écrivante' du poète ou du parolier dialectal. Le fait d'assumer la paternité de l'œuvre écrite, d'une part, et le souci de lui donner le support matériel du livre et de chercher ainsi un public par l'entremise de la librairie, d'autre part, impliquent la conscience d'une activité littéraire digne d'être considérée en soi, au même titre que celle traditionnellement reconnue en langue de culture. Cette littérature, pourtant, dans l'esprit de certains de nos auteurs, dont les œuvres sont rassemblées sous un titre français, n'ose pas encore se revendiquer comme telle, dans sa spécificité, mais se présente, par rapport à son illustre aînée, comme une exaltation de l'intérêt du moment pour les idiomes populaires. Passion régionaliste, donc, plutôt que véritable engagement esthético-linguistique. Au demeurant, ce même intérêt, irradiant de Liège où ne laisse pas de le soutenir un particularisme hérité de huit siècles d'indépendance, détermine un courant de recherches historiques et philologiques dont témoignent, au cours de ces mêmes années, quelques publications significatives: les *Études historiques et littéraires sur le wallon* (1843) de Ferdinand Hénaux, le *Choix de chansons et poésies wallonnes* (1844) de F. Bailleux et J. Dejardin et la première livraison du *Dictionnaire étymologique de la langue wallonne* (1845-1880) de Charles Grandgagnage. Ajoutons les *Wallonnades* (1845) de l'oncle de ce dernier, Joseph Grandgagnage, 'le Vieux de l'étymologie', comme il se plaît à se présenter lui-même: ce n'est pas un hasard si l'on doit à ce fervent amateur de dialecte et de langue régionale la première apparition, précisément en 1844, dans la *Revue de Liège,* du mot *Wallonie,* signe du concept ou, à tout le moins, du sentiment d'une réalité en train de prendre corps. En effet, dans l'amalgame constitué par la jeune nation belge, l'ethnie wallonne se trouve située entre une frontière linguistique, au nord, qui l'affronte à l'ethnie flamande, et une frontière politique, au sud, qui la coupe de sa patrie culturelle, la France. Aussi les patoisants lettrés de chez nous, soulevés par la ferveur régionaliste, ne tardent-ils pas à ressentir l'étroite parenté unissant leurs territoires respectifs et adhèrent-ils à une idée wallonne qui ne fait que dilater aux dimensions de la communauté romane le vieux sentiment principautaire liégeois. Essentiellement liégeoise par son origine, cette prise de conscience le sera aussi dans son couronnement: la création en 1856 de la *Société liégeoise de Littérature wallonne.* Une création qui, venant deux ans après celle du Félibrige, à l'autre bout du domaine gallo-roman, prend toute sa signification. Ici comme là, avec moins de lustre et un programme plus modeste, ce que l'on veut, dans le fond, c'est maintenir et affirmer, par la défense de 'l'antique idiome', l'originalité de la race dont celui-ci est à la fois le reflet et le foyer. Et c'est si vrai que, dès 1858, la *Société,* d'intérêt tout local à sa fondation, décide d'étendre son champ d'action à l'ensemble des dialectes de la Belgique romane. Les lettres wallonnes possèdent donc maintenant leur académie, et pour le prestige de l'activité qu'elles représentent, le fait est d'importance.
Pour le prestige seulement, diront ceux qui, faisant bon marché de l'impulsion décisive donnée au théâtre par cette compagnie (pour ne rien dire de son action au fil du temps en matière philologique), se bornent à constater qu'elle n'a exercé aucune influence sur le développement de la poésie au cours de ce second demi-siècle. En fait, la nouveauté n'a pas attendu pour se manifester qu'on souhaite, même au plus haut niveau, son avènement.

Voyez plutôt: ce jeune Nicolas Defrecheux (1825-1874), lauréat du concours de cramignons organisé en 1856 par les Vrais Liégeois — à la veille même de la fondation de la *Société de Littérature wallonne* —, n'en est pas



Liège, 25 Juin 1854.

JOURNAL DE LIÉGE
ET DE LA PROVINCE,

FEUILLE POLITIQUE, COMMERCIALE ET LITTÉRAIRE. — PROP. J. DESOER.

LITTÉRATURE NATIONALE.

Un nouveau poète liégeois vient de se produire. Nous empruntons à son petit recueil la pièce suivante, qui ne peut manquer de faire venir à nos lecteurs le désir le plus vif de connaître les autres :

LEÏM' PLORÉ!

Air : *Gastibelza, l'homme à la carabine.*

Mes camerâd' m'ont v'nou dir' : « C'est nos' fièse,
« Vinez dansé ; »
Qu'in aut' s'amus', mi ji pleur' li maitress'
Qui m'a kwitté.
Ji l'aimév' tant, ji li d'név' mes pinsaie
Di nutt et d'jou ;
Leïm ploré, tot' mi veie est gâtaie,
Ji l'a pierdou !

Ses p'tités main avî l'mêm' blankiheur
Qui nos leus d'li,
Et ses deux lèp' esti pu ros' qui l'fleur
Di nos rosî.
Mâie nol fâbit' n'a fait oi comm' leie
Des chant si dou.
Leïm' ploré, etc.

Vos ârîz dit quéqu'ang' vinou so l'tér',
Divin l'moumin
Qu'ell' partagév' tot' ses spâgn' à l'misér'
Des órfilin;
O qu'ell' aidiv' si veie mér' al vespraie,
Po r'mondé l'sou.
Leïm' ploré, etc.

Je n'pou rouvî ke l'saison des violett'
Ell' mi deri :
« Look' ces ouhai apisté so l'cohett'
« Si flestê-ti !
« Vo, qwand on s'aim', tot les jou d'in' annaie
« Sont des bai jou. »
Leïm ploré, etc.

Ell' est à c't'heur' co pu haut qui les s'teul'
E paradi ;
Poquoi fât-i qu'ell' seule èvôie tot' seul',
Evôï; sin mi?
On a bai m'dir' : « I fât bin qu'te l'rouveie, »
Est-ce qui je l'pou!
Leïm ploré, tot' mi veie est gâtaie,
Ji l'a pierdou !

CHRONIQUE JUDICIAIRE.

LÈÏM PLORÉ, *chanson de Nicolas Defrecheux, 1854. Montage réalisé pour l'Exposition* Le Romantisme au Pays de Liège, *Liège, 1955 (Photo Studio Gothier, Liège).*

à son coup d'essai. Deux ans plus tôt, il avait signé une élégie, chantée sur une mélodie à la mode, et dont le succès ne s'était pas fait attendre. *Lèyîz-m' plorer* (1854), longue plainte résignée d'un cœur à qui la mort vient de ravir l'âme sœur, c'est d'abord l'expression sans détour d'une détresse qui se nourrit d'elle-même à travers l'idéalisation de l'être aimé et le souvenir d'un rêve de bonheur, désormais irréalisable. Mais c'est aussi, dans une certaine mesure, une réussite d'écriture. De quoi balayer toutes les vieilles préventions contre le dialecte, réputé trivial ou bouffon. La délicatesse de l'effusion tendre, une invention métaphorique toute neuve, qui estompe les contours réalistes des évocations, l'*aura* de désenchantement qui se dégage de la démarche du vers alangui par les infléchissements de la musique, confèrent à cette pièce des résonances inouïes pour l'époque. Quant à la chanson primée, *L'avez-v' vèyou passer* (1856), elle se caractérise par une fraîcheur de touche et une grâce songeuse qui hausse le genre du cramignon, le plus souvent satirique ou grivois, sur un plan poétique d'une qualité indiscutable. Premiers moments heureux d'une production peu abondante qui abordera d'autres thèmes sans jamais atteindre le sommet de ses débuts. Sentimentale, humanitaire, moralisante, historique, patriotique, l'œuvre de Defrecheux représente une honnête démonstration de savoir-faire, et quand l'historien d'aujourd'hui lui accorde plus qu'une attention d'estime, c'est pour ce qu'elle a développé sur un mode personnel, à l'intérieur de la suggestion romantique: une sorte de pathétisme des engagements du cœur, très propre à faire vibrer la fibre la plus commune. Il faut regretter seulement que de cette poésie des occasions manquées de l'amour, les générations successives n'aient surtout apprécié que la face larmoyante. Au point de mûrir, avec le temps, une véritable épidémie 'lèyîz-m' ploriste', dont bien peu de poètes fin de siècle purent se prétendre indemnes. C'est dire la portée de la renommée de Defrecheux et l'importance qu'a prise dans le destin de la poésie wallonne d'après 1850 l'audience réservée à son œuvre, à la faveur de circonstances propices plutôt qu'en raison d'une valeur intrinsèque péremptoire.

Serait-ce encore l'exemple de Defrecheux, devenu boulanger, qui encourage dans les milieux populaires plus d'une 'vocation', même tardive? Toujours est-il que les quelques chansonniers forains, les quelques artisans et ouvriers qui avaient fait hier et avant-hier une entrée discrète dans le jardin des Muses patoises (on pense à Moreau et à Carême, vers la fin du XVIII[e] siècle; à Martin Simonis, dans les années 1822-1827; à Joseph Mousset, dit Has-

serz, dès 1842; à François Barillié, à partir de 1852) se voient rejoints aujourd'hui par des émules, issus comme eux du prolétariat, et dont le nombre ira croissant jusqu'à représenter, à l'aube de notre XX[e] siècle, une véritable invasion. Beaucoup de ces nouveaux venus ne se signalent hélas! que par le laisser-aller des contenus, du style et de la langue de leurs compositions. Littérature, que ces grasses chansons bachiques, que ces couplets platement équivoques, que ces gaudrioles aux pesantes insistances? On peut se poser la question. Le fait est que ces anarchistes de la plume, prenant le wallon pour le champ clos de leurs ébats, s'y ébrouent sans retenue, sans scrupule, comme à une bambochade. En revanche, quelques-uns d'entre eux et d'autres, qui ont dépassé leur origine plébéienne, tout aussi désinvoltes mais plus ambitieux, s'efforcent de réagir contre de tels relâchements en cultivant précisément ce qui y est négligé: la distinction. Et la première distinction qui s'impose, ne concerne-t-elle pas la langue? Pour investir cet idiome vernaculaire de sa dignité de langue écrite, rien de mieux, pensent-ils ingénûment, que de lui apporter le clinquant de beaux mots, nouveaux de forme ou de signification. Beaux, parce que vieillots et oubliés: voilà des archaïsmes; beaux, parce que calqués sur les modèles poétiques de la langue française: voici des gallicismes. Or, la seule esthétique défendable en matière de dialecte écrit consiste à exploiter l'usage oral de ce même dialecte comme matériau de base des aménagements du style. Faute d'avoir connu une vérité aussi élémentaire, ces brocanteurs du lexique, tous Liégeois, précisons-le, ont engagé la poésie wallonne dans un processus de désaffection du génie patois que leurs successeurs porteront à ses dernières conséquences.

En dehors de ces extrémismes, cependant, la tradition des auteurs bourgeois, entretenue surtout par les concours de la *Société de Littérature wallonne,* poursuit son petit bonhomme de chemin, sans éclat, sans grande nouveauté. Tout juste peut-on voir la chanson céder peu à peu du terrain au morceau écrit, avec l'apparition ou l'épanouissement de genres comme le poème pastoral, le récit historique ou le tableau de mœurs. Mais l'œuvre marquante fait défaut. L'on serait bien en peine de dire ce qui mériterait d'être retenu, par exemple, dans la production facile et prolixe d'un Jean-Guillaume Delarge, dans celle, tout au contraire, restreinte et laborieuse d'un Félix Chaumont (peut-être, sa chanson *Li côp d' pî qu' fêt l' bon hotchèt?*), chez un Michel Thiry, dont les éclairs de verve satirique ne nous font regretter que plus vivement l'inconstance de l'inspiration, dans le bagage composite d'un Auguste Hock ou d'un Alexis Peclers, pour ne citer que quelques rares talents à mi-côte, émergeant à peine d'une platitude généralisée. Et encore le nombre de 'littérateurs', déjà important vers le milieu du siècle, n'a-t-il fait qu'augmenter dans des proportions incroyables. L'exemple de Liège, en effet, n'a pas manqué d'essaimer. On a assisté ainsi à l'éclosion, un peu partout en Wallonie, d'authentiques centres de culture régionale: avant 1850, à Mons (avec Letellier, Moutrieux et Descamps, signataire, en 1834, d'une chanson fort remarquée, *El procès d' Bèrnard Filou*), à Tournai (avec les chansonniers Le Ray et Delmée), à Namur (avec la création de Moncrabeau, en 1843, et ses principaux animateurs, Wérotte et Bosret, l'auteur-compositeur du *Bia bouquèt*), en 1850, à Charleroi (avec Jacques Bertrand); vers 1860, à Verviers (avec Xhoffer); après 1870, dans le Borinage (avec Dufrasne et Raveline); etc. Pareille crise de croissance explique bien des choses. D'abord, qu'une vitalité aussi confuse, perdue dans la prolifération désordonnée de pousses, se soit révélée impuissante à former la fleur; ensuite, que cette fleur ait vu le jour d'un rejet isolé, inattendu, au sein du parterre brabançon, encore improductif. Éclosion sans précédent, espèce rare, et d'esprit (le burlesque) et de proportions (à l'origine: 8 chants, un bon millier de vers), cette geste d'une naïveté malicieuse, sortie de la plume d'un 'original au grand cœur', l'abbé Michel Renard (1829-1904), nous entraîne, sur les ailes d'une irrésistible fantaisie imagi-



LI BIA BOUQUET *de Nicolas Bosret, illustré par P. Wagniez. 'Air national namurois'. Namur, Société Moncrabeau.*

LI COUARNEU. *Exemple de journal patoisant de Namur, alors centre wallon très actif avec sa Société Moncrabeau. Namur, Fonds Félix Rousseau de la Société Lès Rèlis namurwès.*



FONDS
FELIX ROUSSEAU

1re année. — N° 1 | Deux censes est d'mée li numéro | Do 2 au 8 octobe 1904

Collection de LADRY Firmin Namur

Li Couarneu

Gazette des Wallons couàrnant tos les dimeignes

ABONNEMINTS

On an	fr.	3.00
Chix mois	»	1.75

INSERTIONS

Annonce, li ligne	fr.	0.30
Réclame	»	0.50

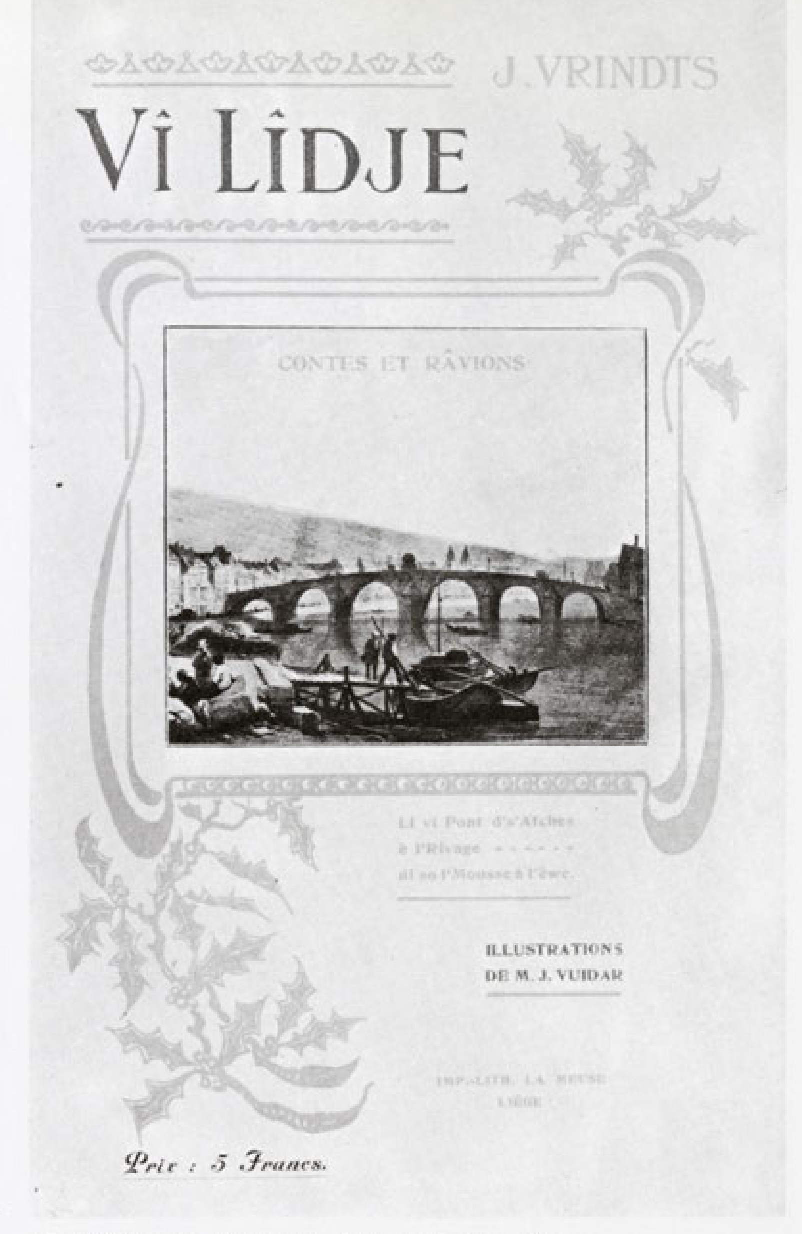
J.-B. Collard,

Aux Wallons

A m' Camarade Louis Bodart qui m'a causé do "Couarneu"

native, dans *Lès-aventures dè Djan d' Nivèle, èl fi dè s' pére* (1857), réélaborées avec plus d'ampleur, mais non plus de piquant, dans une deuxième version de 1878, puis dans une troisième de 1890. Cette épopée héroï-comique, à laquelle son auteur adjoindra un autre échantillon de la même veine, *L'Argayon* (1893), illustre à merveille l'aptitude de l'esprit du terroir à convertir en littérature une matière légendaire par la vertu d'une invention s'exerçant simultanément et sans désemparer aux plans du langage et de la fabulation.

Si les poètes des années 1880-1890, les nouvelles recrues de la vague de démocratisation,



VÎ LÎDJE *de Joseph Vrindts, 1911. Vers et prose. Les illustrations de J. Vuidar évoquent le Liège du XIXe siècle. La veine poétique de Vrindts relève, elle-aussi, du même siècle. Collection Rita Lejeune (Photo Francis Niffle, Liège).*

avaient réussi à dépasser avec le même brio les données du 'folklore' local où ils puisèrent à pleines mains, l'idée n'effleurerait personne que cette littérature, avant tout porteuse de contenus documentaires, puisse être envisagée comme un phénomène collectif, littéraire d'intention mais aux réalisations inadéquates, et intéressant davantage l'histoire des mœurs que la critique. Aussi convient-il de demander à l'approche sociologique de nous fournir l'image la plus acceptable de ce mouvement qui, à un moment donné, multiplie ses cénacles (*'Le Caveau liégeois'*, fondé en 1872; *'Le Club wallon' de Malmedy*, en 1898; *Lès Rèlis namurwès*, en 1909; etc.), ses 'ateliers' de composition, ses cercles dramatiques (groupés en une Fédération wallonne, 1894), ses almanachs littéraires, ses journaux patoisants (une trentaine entre 1887 et 1914), et où l'on voit s'exprimer 'une classe laborieuse, épargnante et antialcoolique qui cherche dans l'enthousiasme naïf des rimes et des chansons, un dérivatif à la vie de tous les jours, un affranchissement par la versification' (M. Piron). Cet affranchissement, d'aucuns le cherchent tantôt dans le lyrisme, dont le flot va déferler à nouveau après trente années de stagnation, tantôt dans l'application soutenue à triompher des contraintes de nouveaux genres tels que le rondeau et le sonnet. Il faut comprendre que pour ces gens de labeur, d'esprit souvent rudimentaire, l'univers de la poésie a dû se définir comme le bois trop sacré d'une sensibilité de luxe, celle des oisifs et des bien-nantis (caprices de l'amour, mélancolie, solitude, recherche du temps perdu, contemplation) et qu'y pénétrer a signifié se guérir d'une longue frustration. Et c'est ce qu'ils ont fait, sans savoir toujours comment se servir de la clef qui ouvre le temple des Muses, sans hésiter parfois à la forcer d'une main un peu lourde. Aussi bien, cette littérature, populaire par sa langue (quoique dénaturée par l'ambition maladroitement servie de lui donner un statut de langue écrite) comme par l'origine de ses auteurs, ne mérite-t-elle substantiellement cette qualification que dans la mesure où le fond de réalité de ses évocations appartient au décor familier du peuple. Car l'*indoles plebeia*, dans ce qu'elle a de vrai, en est absente, et sur ce vide viennent s'étirer les quelques mouvements systématiques d'une psychologie de convention: sentimentalité faussée, attendrissement facile, moralisme, esprit de clocher, goût du chromo. De véritable expression de la condition vécue des humbles, il n'y en a pas. De revendication de classe, de révolte contre l'injustice sociale, d'écho des luttes ouvrières de cette époque, pas davanta-

ge. Tout juste peut-on isoler une veine de pitié pour les déshérités, qui rachète sa soumission à l'Histoire ou à la fatalité du destin par une sorte de conscience innée, en dehors de toute morale, de la fraternité humaine. Cette veine très affirmée chez le plus inspiré d'entre ces poètes, Joseph Vrindts (1855-1940), induit quelques intellectuels en mal d'ingénuité à reconnaître en lui un successeur de Defrecheux, — ce qui est pertinent, et à hausser son primitivisme, tenu pour un signe d'authenticité populaire, au rang de valeur, — ce qui l'est moins. Quoi qu'il en soit, malgré ses gaucheries, malgré ses poses, malgré ses fautes de goût (à cause d'elles, peut-être), cette poésie écrite ou chantée n'en a pas moins défini un univers matériel et affectif où tout un peuple s'est plu à reconnaître, par delà les traits de son particularisme, les signes de son enracinement. L'aventure démocratique de nos lettres dialectales, essentiellement liégeoise une fois encore, sans enrichir notre patrimoine de la dimension nouvelle qu'on était en droit d'attendre, l'a cependant servi indirectement en sensibilisant les esprits à la chose régionale et en créant un climat de ferveur où le sentiment wallon trouvera à s'épanouir. À l'heure où ce sentiment offre au symbolisme français l'occasion de se cristalliser, avec *La Wallonie* (1886-1892) d'Albert Mockel, et à l'engouement pour le folklore, de se concrétiser, avec *Wallonia* (1893-1914), la floraison dialectale sur les bords de la Meuse liégeoise offre le spectacle d'une vigueur, factice sans doute, plus représentative du nombre que de la qualité, mais qui entretient la montée de la sève du terroir. Qu'un talent la domine, un seul, conscient de ce que peuvent les mots de l'humble parler de tous les jours dans les choix éprouvés d'un esprit affiné par l'étude et la réflexion, et tout devient possible...

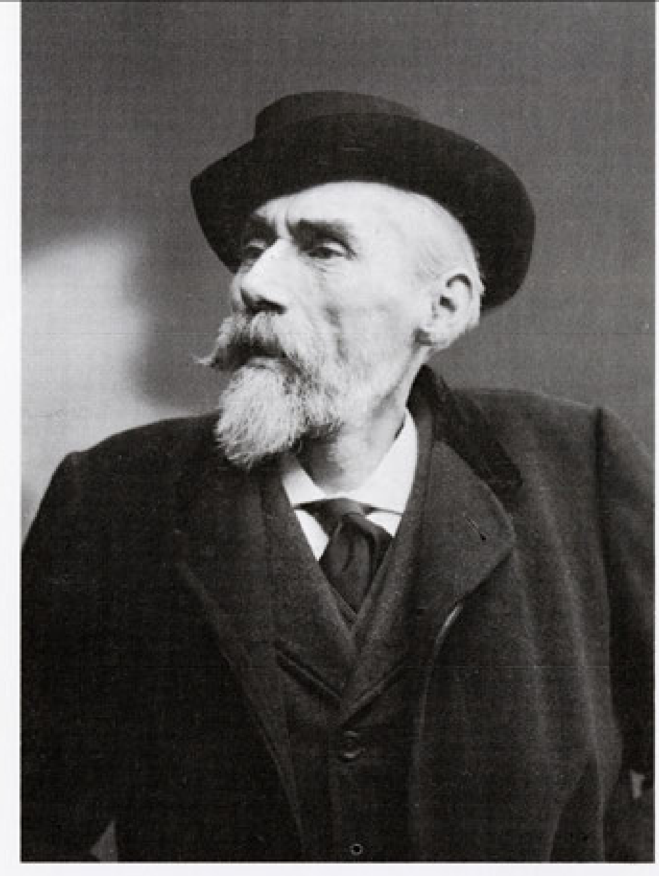
Celui qu'on attend possède plus qu'il ne faut pour échapper à la contagion du maniérisme à la mode: un tempérament réservé, une tendance à l'isolement, une nature d'artiste d'abord tournée vers les arts plastiques, une solide formation intellectuelle et un dialecte sain comme le milieu campagnard qui lui a appris à s'en servir. Il s'appelle Henri Simon, et avant 1900, tout le monde s'accorde à lui reconnaître un tempérament et un métier sûrs, mais c'est comme auteur de théâtre... Ni lui-même, ni personne ne peuvent prévoir le chef-d'œuvre auquel il attachera son nom et qui fera de lui le premier grand classique de nos lettres wallonnes.

Albert MAQUET

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

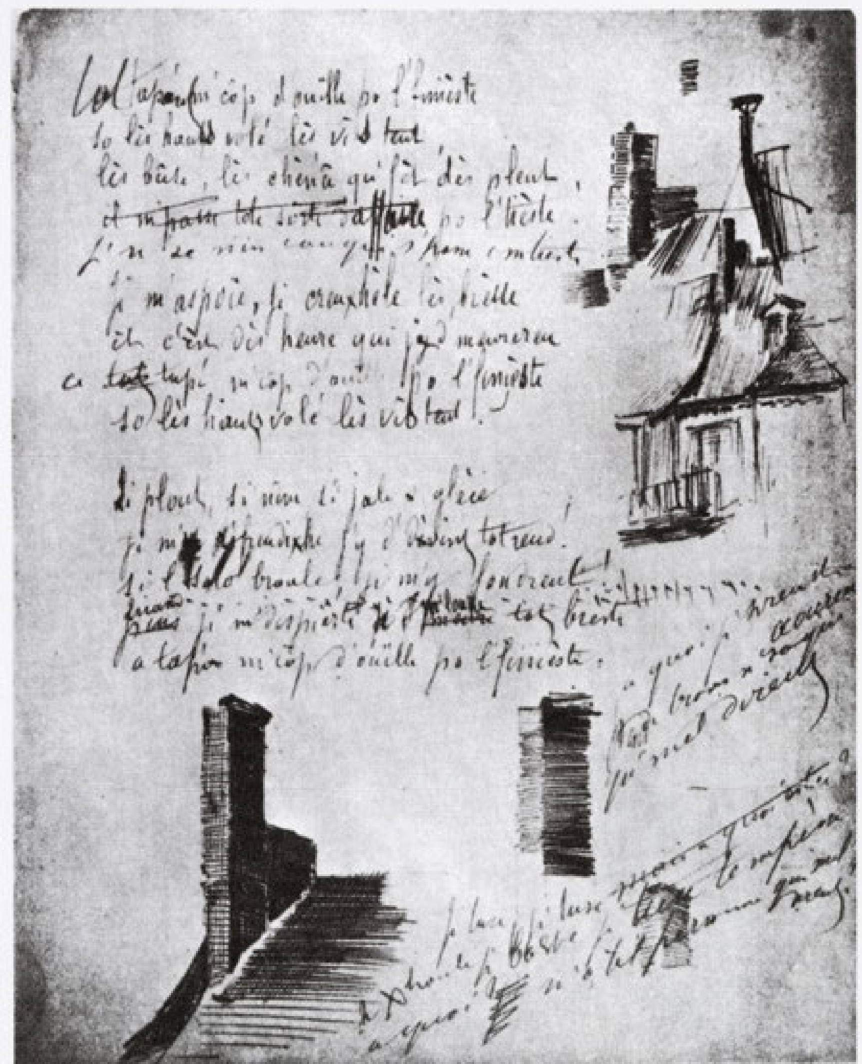
J. DEMARTEAU, *Le wallon, son histoire et sa littérature*, 2e éd. (posthume), Liège, 'Gazette de Liège', 1889. R. LEJEUNE, *Histoire sommaire de la littérature wallonne*, Bruxelles, Office de Publicité, 1942. M. PIRON, *Les lettres wallonnes contemporaines*, Tournai-Paris, Casterman, 1944; *Évolution de la littérature wallonne*, dans la *Grande Encyclopédie de la Belgique et du Congo*, t. II, Bruxelles, 1952; *Lettres françaises et lettres dialectales de Wallonie*, dans *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*, publié sous la direction de G. Charlier et J. Hanse, Bruxelles, 1958; *Les littératures dialectales du domaine d'oïl*, dans *Histoire des Littératures*, 3 (Littérature française), Paris, Encyclopédie de la Pléiade, 1958. W. BAL, *Poésie dialectale de Wallonie*, dans *Témoins de la Wallonie. Aspects de la littérature romane en Wallonie*, UCL 550-CACEF-Conseil Culturel, 1976.

Sur *Une curieuse figure d'auteur wallon au XIXe siècle: Jean-Joseph Dehin*, voir article récent de Rita Lejeune, dans *Nouvelle Revue Wallonne*, t. XIX, 1973.



HENRI SIMON. *Photographie originale. 1925. Liège, Musée de la Vie Wallonne (Photo du Musée).*

MANUSCRIT AUTOGRAPHE, AVEC DESSIN, D'UN RONDEAU D'HENRI SIMON *(A 'ne vèye mohone; A une vieille maison) 1885. Liège, collection Maurice Piron.*



Henri Simon

L'œuvre peu abondante et si considérable du Liégeois Henri Simon (1856-1939) est celle d'un orfèvre solitaire en qui le goût de la contemplation et le culte de l'art vinrent compenser les manquements de la vie. Orphelin de mère à trois ans, confié à des mains ancillaires, il eut de surcroît à pâtir des suites d'un accident qui, pour n'avoir en rien compromis sa robuste santé, ne l'en contraignirent pas moins à de certains renoncements. En revanche, comme son état exigeait qu'on le plaçât à la campagne, il put jouir très tôt de tous les privilèges d'une vie saine et libre, 'gardant les vaches et les cochons, grimpant sur les chevaux et mangeant du lard'. Ajoutons: parlant le wallon en priorité et modelant par la pratique de ce parler rural une sensibilité axée sur le réel et accordée aux visages des saisons. Son père mort, il fut recueilli par son tuteur, et allait se trouver installé pour la vie dans un nouveau havre champêtre — à Lincé-Sprimont, en Condroz, non loin du confluent de l'Ourthe et de l'Amblève —, havre qu'il ne quitta guère que pour Liège, notamment à l'époque de ses études. Selon la tradition intellectuelle de sa famille, dignement illustrée d'ailleurs, il fit d'abord de solides humanités, et l'admiration qu'il conçut alors pour Homère, Virgile et Horace l'inclina un moment vers l'étude des lettres classiques; mais au terme d'une année de candidature en philosophie, son attrait pour les arts plastiques le subjuguant, il abandonnait l'Université pour l'Académie. Nous le retrouvons en 1883, boursier de la Fondation Darchis, à Rome; là, il avait été accueilli par son compatriote Adrien de Witte, de quelques années son aîné, et dont il devait souligner plus tard l'influence sur ses tendances artistiques: 'Lui seul m'a donné la note naturiste exacte qui perce jusque dans mes écrits wallons, et m'a fait connaître Zola, Flaubert, Beyle, etc.; ... il me lisait le Molière italien, Goldoni.' Dès 1886, dans un rondeau dédié au même de Witte, notre jeune esthète relevait comme une fatalité, avec un étonnement feint, le signe de sa vocation littéraire:

'Mins tot d'on côp, candjant d'idèye,
El plèce d'on dèssin, dj' fa 'ne paskèye...'

L'écrivain wallon avait fini par supplanter l'artiste-peintre. Voilà qui laisse deviner en lui le caractère impérieux des sollicitations de la parole en dialecte. Quant à sa sensibilité, en optant pour l'outil expressif qui lui était congénital, elle ne se disposait que mieux à traiter ses sujets 'naturistes' de prédilection, à manifester son aptitude pour le trait rapide, l'esquisse, à envelopper d'une sorte de causticité allègre, très peuple, la représentation des personnages, de leurs attitudes, de leurs comportements.

Mais avant de s'engager résolument dans cette voie, Henri Simon, comme tout débutant, paie d'abord son tribut à la tradition: pour plus de la moitié, les essais qu'il soumet, avec des succès divers aux concours de la *Société liégeoise de Littérature wallonne* (1883-1886) relèvent de la lyrique chantée. Elégies variées, troussées avec art, qui toutes respirent le même air de légèreté aimable, le même plaisir évident à tirer parti habilement — à se jouer — des contraintes de la forme fixe. Celle-ci, d'ailleurs, va se recommander à lui d'emblée, sous l'espèce du rondeau, alors même que son inspiration, encore hésitante, se détourne des émois du cœur pour s'en remettre essentiellement au regard, et au regard de l'esprit.

Sous le poète triomphant, l'artiste détrôné, loin de bouder, s'ébroue et collabore. Qu'il s'agisse de *Treûs-âbions* (repris par après sous le titre évocateur de *Âbions al pène*). 'Silhouettes à la plume', du pêcheur, du tendeur et du chasseur (1884), qu'il s'agisse des *Djoûs dèl saminne* (1886), véritables petits tableaux de mœurs centrés sur les événements rituels qui émaillent du dimanche au samedi la vie d'un ménage dans un quartier ouvrier, on décèle la même exactitude du coup de burin faisant surgir le sujet dans sa nue vérité, mais aussi la même malice à le saisir molesté par la déconvenue, la contrariété, le désagrément. Comme si tout le ridicule de l'homme venait d'une seule chose, qui est de ne pas savoir demeurer en repos dans une chambre. Philosophie bien naturelle de la part de quelqu'un qui se trouve relégué en marge de l'action des autres. Dans ces derniers croquis d'atmosphère où sont exploitées toutes les vivacités de l'expression orale, le dialogue devait naturellement faire son apparition; il va structurer *Li priyeû*, écrit à la même époque (peu après l'achèvement, signalons-le, d'une première comédie en un acte, *Li bleû-bîhe*), et constituer, dans la sobriété et la banalité étudiée de ses répliques, une manière de chef-d'œuvre de l'insignifiance significative. C'est alors que Simon, de plus en plus gagné au théâtre (*Coûr d'ognon*, 1888; *Sètche, i bètche!* 1889) voit son centre d'intérêt, en poésie, se déplacer des hommes aux bêtes et se met à élaborer (1891-1892), toujours dans la forme du rondeau, le bestiaire familier le plus rare de notre littérature dialectale. L'animal, présenté dans les circonstances de lieu et de temps les plus révélatrices de sa nature, n'est jamais 'empaillé', soit dit sans jeu de mots, par l'effort descriptif: c'est que l'instantané se trouve être corrigé dans sa raideur définissante par le flou d'un point de vue (tendresse, humour, bonhomie, sympathie) ou le prolongement d'une sensation élargie (silence, vastitude, plénitude). Et voilà que l'écrin de ces vivantes merveilles — la nature, avec ses visages multiples — s'impose à son tour: *Li nîvaye* (1894) nous rappelle que la contemplation du poète demeure sous-tendue par l'observation, plus profonde, du terrien; *Li molin â matin* (1895) évite l'écueil du pittoresque à bon marché, grâce à un impressionnisme où les représentations, à peine nées au fil d'une parole coulant de source, s'estompent dans les suggestions d'une musicalité enveloppante. Ces deux derniers poèmes, en annonçant un nouveau développement de l'œuvre, concluent provisoirement la période des rondeaux.

Dix années d'application à ces microcosmes poétiques, aussi définis dans leurs problèmes techniques que finis dans leurs prétentions, ont permis à l'artiste d'acquérir une maîtrise qui confine à l'infaillibilité. Maîtrise de la langue dans une exploitation toujours plus large de ses ressources; maîtrise du vers accordé sans effort apparent au naturel de l'expression; maîtrise de la composition. L'homme de quarante ans s'accorde un temps de réflexion et s'interroge. Mise à part son activité de dramaturge, qui vient encore d'ajouter à son palmarès — *Briques èt mwèrtî* (1890) et surtout *Li neûre poye* (1893) — de quoi peut-il se prévaloir jusqu'ici sinon d'un travail de ciseleur, au souffle mesuré, aux réussites sans grande portée? Le moment est venu, il le sent, de s'engager dans des compositions d'une autre envergure.

L'année 1896 se passe sans qu'il produise rien. Puis, comme s'il voulait éprouver une dernière fois ses forces avant de se lancer dans l'aventure et prendre du recul afin de mieux sauter, le voilà qui revient à l'élégie de ses débuts, mais dans un ton plus grave, douloureux même, et avec une profondeur de sentiment d'autant plus bouleversante que la fiction conçue pour nous la découvrir n'échappe à aucun moment au contrôle d'une pudeur extrême. *Li p'tit rôzî* (1897), par cette fiction, développe en neuf strophes une anecdote simple: un petit rosier solitaire, remarqué un jour par une jeune fille, fleurit une rose blanche; la belle, aussitôt, en pare son corsage et, une fois la rose flétrie, s'en débarrasse tout aussi lestement; le petit rosier, avoue le poète, c'est moi; mon cœur, c'est sa fleur; l'amour, c'était son



LI PAN DÈ BON DIU (LE PAIN DU BON DIEU) *par le sculpteur liégeois Georges Petit. Revers de la médaille Henri Simon. Liège, Musée de la Vie Wallonne (Photo du Musée).*

odeur. L'originalité et la valeur de cette pièce, il ne faut les chercher ni dans son thème allégorique, qu'on pourrait retrouver ailleurs (voir, par ex., *Das Veilchen,* de Goethe), ni dans son canevas, emprunté à une vieille chanson populaire française, mais bien dans l'appropriation de celui-ci à celui-là, ou, si l'on préfère, dans l'heureuse fusion du style et de la prosodie. Au boitillement provoqué dans chaque strophe, après l'alexandrin initial, par deux vers de onze syllabes vient s'ajouter l'effet de la double répétition, en tête de ces mêmes hendécasyllabes, du second hémistiche de ce même alexandrin. Ainsi la pointe de malaise que fait ressentir cette espèce de frustration métrique se trouve-t-elle encore aiguisée par les reprises, lesquelles, en enrayant la progression du poème, créent une tension pathétique vers un accomplissement toujours provisoire, toujours différé, jusqu'à la révélation finale. Par la vertu de ce double artifice technique, un je ne sais quoi de lancinant et d'écorché traverse la lamentation et porte l'imagerie stylisée au niveau des arrêts du destin.

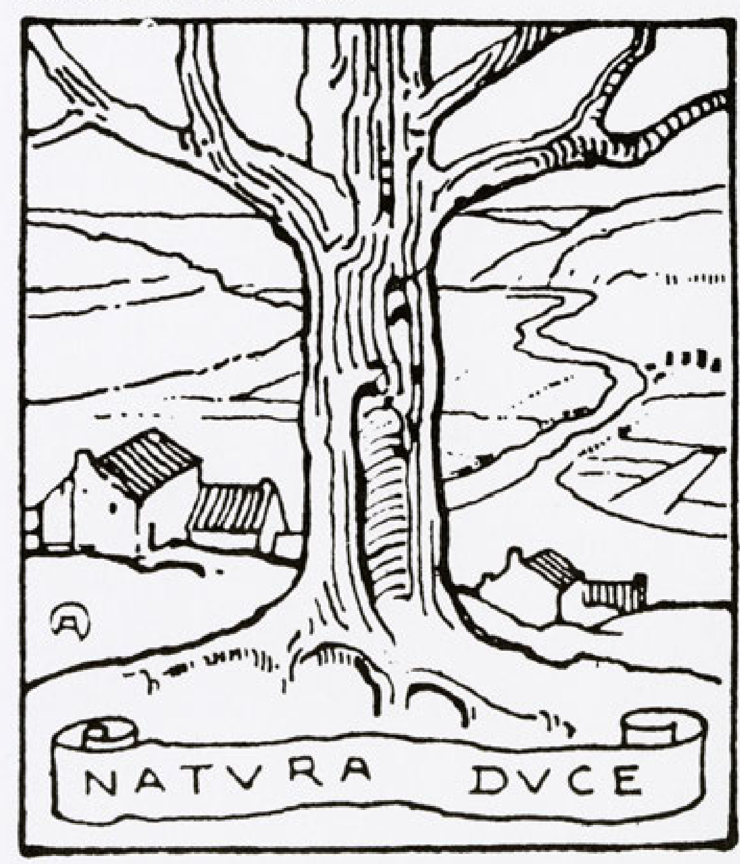
Formé après un silence d'un an, ce joyau d'exception — cette larme — jette son éclat au bord d'un silence plus long encore. Il faut attendre 1900 avant de voir s'ouvrir une nouvelle période: celle des proses poétiques subtilement cadencées, solidement structurées, sortes de fresques en mouvement où les rythmes de la nature, son alternance jour-nuit *(Li solo s' coûke)* et ses affinités avec le déroulement de l'existence humaine *(Nosse vèye)*, le cycle de ses saisons *(Mès cwate moumints)* et de l'eau qui fait les pluies et les rivières *(Wice va l'êwe)*

sont restitués dans une langue qui énonce simplement, sereinement, avec une telle sûreté de choix et d'harmonies que l'évocation de la réalité la plus banale prend des airs de merveille. Ce ne sont pourtant, avec leur phrasé soutenu, leur plasticité surprenante, que les gammes préparatoires à la grande orchestration. Des pièces comme *Nîvaye* (elle-même élaborant la matière du rondeau *Li nîvaye*), *C'èst l'awous'* et *Fènâ-meûs* nous acheminent à tel et tel épisode du *Pan dè bon Diu* (1909), l'œuvre maîtresse du poète.

Cette 'paraphrase lyrique du *Panem nostrum*' (Jean Haust) chante en 24 tableaux plus ou moins brefs l'épopée éternelle du grain de blé, depuis le premier labour — et premier labeur — jusqu'à la scène biblique du pain partagé en famille, sorte d'apothéose de l'effort humain magnifié par la Providence divine.
On a écrit que *Li Pan dè bon Diu* est le poème des gestes. J'ajouterai: des gestes immémoriaux, décisifs, définitifs, avec au revers de chacun d'eux ce sens du sacré par quoi l'homme se sent de connivence avec la terre et les éléments en vue d'accomplir le dessein de Dieu. Le miracle de l'expression, ici, c'est d'avoir fait de sa richesse une simplicité nouvelle, de sa précision une source de poésie, c'est d'avoir instauré son mouvement sur l'allure déliée d'un vers affranchi de la rime, réalisant ainsi une manœuvre de langage inédite, imprévisible, où la représentation du réel, comme décantée, acquiert la dignité des choses essentielles. Jamais le dialecte wallon n'avait assumé une telle valeur d'art; jamais non plus il n'avait atteint un tel niveau de noblesse.

Pour rivaliser avec Henri Simon, alors en pleine maturité souveraine, il n'y avait que Henri Simon. En cette même année 1909, il achève aussi *Li mwért di l'âbe*, exaltation de la beauté d'un chêne séculaire, en alexandrins sans rimes, et récit dramatique de son abattage. Le type même de la composition classique à deux volets (v. 1-33: force primitive, majesté de l'arbre; v. 39-71: résistance désespérée de l'arbre aux coups des bûcherons), avec les charnières obligées, et qui, par son modelé extraordinaire, ses oppositions de tons, de rythmes, de débit, la variété de ses effets, sa longueur adéquate enfin (75 vers) n'a cessé de tenter les récitants chevronnés... et les autres. Il faut soustraire cette pièce à sa rumeur de morceau de bravoure et la relire avec les yeux du silence pour prendre la mesure de sa réussite formelle et s'ouvrir au sentiment de plénitude qu'elle délivre.

FRONTISPICE POUR HENRI SIMON AVEC SA DEVISE: NATURA DUCE. *Par Auguste Donnay, 1914. L'illustration évoque avec autant de grandeur que de simplicité le poète qui allait chanter 'la mort de l'arbre'. Elle figure dans la première édition complète des œuvres de Simon (1914) et sur la page de titre de* Deux Poèmes en dialecte liégeois, Li Pan dè Bon Diu suivi de Li Mwért di l'âbe, *avec adaptation française, préface et notes de Jean Haust, Liège, 1924 (Éditions de* La Vie Wallonne). *L'arbre domine un paysage qui suggère le pays de Sprimont (Photo Musée de la Vie Wallonne, Liège).*



Bref, lorsqu'en 1914 la première édition de son recueil de vers, sous le titre général de *Li Pan dè bon Diu*, le révèle à la Wallonie comme le poète dialectal le plus considérable qu'elle ait jamais produit, Henri Simon a donné, peut-on dire, le meilleur de lui-même. Ce qui grossira à peine la deuxième édition de 1935 (une douzaine de rondeaux, cinq imitations d'Horace, etc.) n'ajoutera rien à sa gloire, sans toutefois en être indigne.

Quant à l'auteur dramatique, sa réputation, déjà bien assise avant 1900, n'a fait que se confirmer au fil des ans (en 1902, encore, avec *À chaque marihâ s'clâ*) et obtient comme son couronnement avec les deux actes de *Janète* (1911) et surtout l'adaptation du *Tartuffe* de Molière, *Djan'nèsse* (1911-1919), créée plus d'un demi-siècle après son achèvement (en septembre 1974).

Pour la première fois, au théâtre comme en poésie, mais en poésie mieux encore qu'au théâtre, un écrivain wallon portait témoignage de la dignité du génie vernaculaire, démontrant de façon éclatante que la lange populaire comme moyen d'expression artistique peut non seulement satisfaire aux exigences de la culture la plus authentique, mais encore y trouver l'occasion de son propre dépassement. Henri Simon a donné à la littérature wallonne son image de marque, et toutes les ambitions qui se sont levées après lui s'enracinent dans la haute prise de conscience à la fois linguistique et esthétique que son œuvre propose à chaque génération.

Albert MAQUET

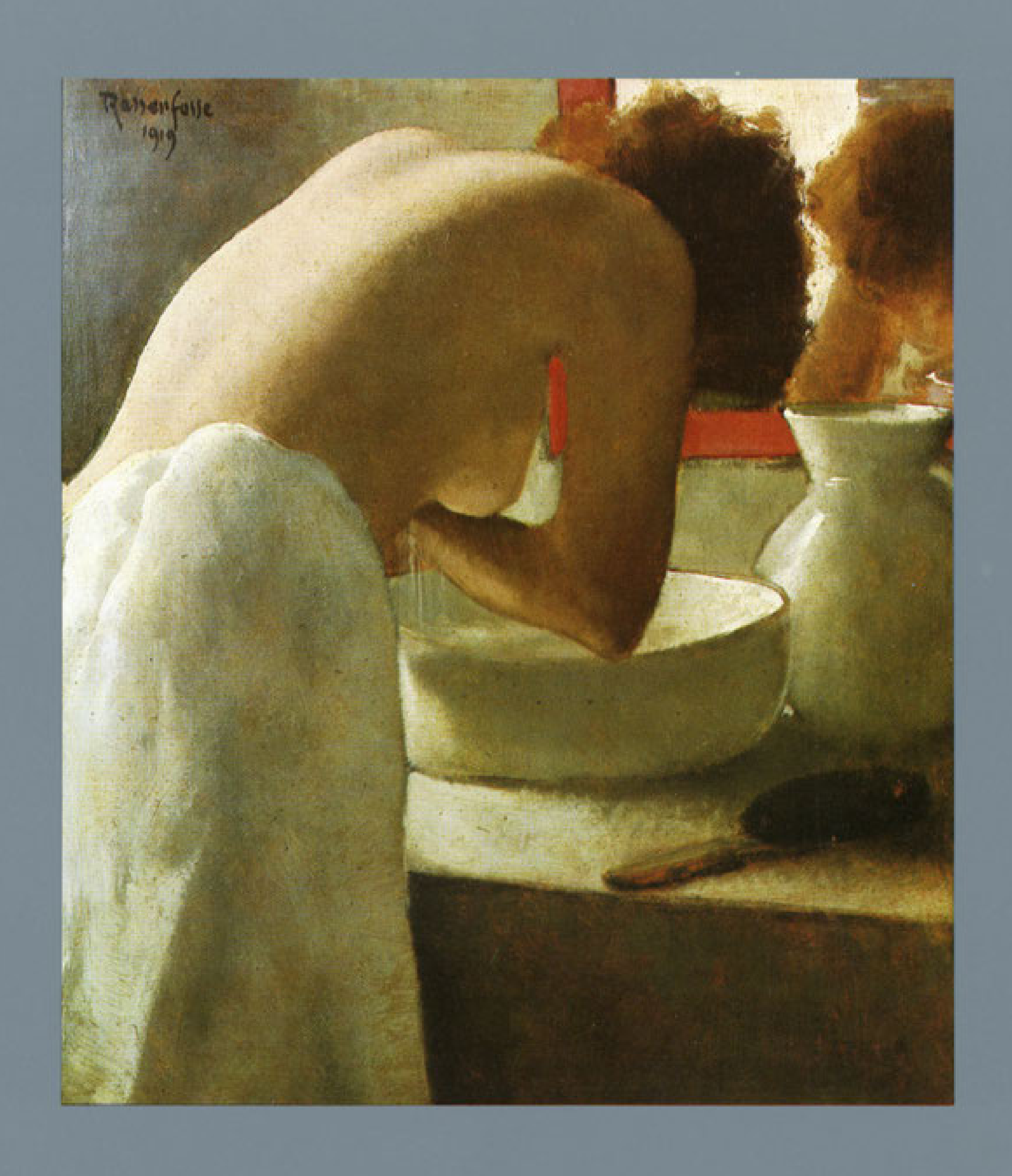
ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

À la bibliographie essentielle figurant après la préface de Jean Haust à la 2e édition du *Pan dè bon Diu* (collection 'Nos Dialectes', Liège, Vaillant-Carmanne, 1935), on ajoutera: L. REMACLE, *Henri Simon*, dans *La Défense wallonne*, 11 mai 1935. M. PIRON, *Le souvenir de Henri Simon*, dans *La Vie Wallonne*, CCXXIV, nº 8, 15 avril 1939. *In memoriam. Textes inédits de Henri Simon* (*Idem*, CCXXXI, nº 3, 15 novembre 1939). *Les Lettres wallonnes contemporaines*, 2e éd., Tournai-Paris, Casterman, 1944. R. LEJEUNE, *Histoire sommaire de la littérature wallonne*, Bruxelles, Office de Publicité, 1942. A. MAQUET, *Création, à Liège, du 'Djan 'nèsse' de Henri Simon*, dans *La Vie Wallonne*, XLVIII, nº 348, 4e trimestre 1974.

ÉDOUARD REMOUCHAMPS. *Portrait inédit du rénovateur de la scène wallonne vers la fin de sa vie, d'après une photographie anonyme. Liège, collection Édouard Remouchamps, petit-fils de l'écrivain, Directeur du Musée de la Vie Wallonne (Photo Musée de la Vie Wallonne).*



HENRI DELMOTTE, *auteur de* Scènes populaires montoises. *Portrait paru dans ses* Œuvres facétieuses, *Mons, Hoyois, 1841. Liège, collection Rita Lejeune (Photo Francis Niffle, Liège).*


Rassenfosse
1919

ARMAND RASSENFOSSE. LA TOILETTE. *Toile signée et datée. Liège, Musée de l'Art wallon (Photo José Mascart, Liège).*

Le théâtre wallon

ÉDOUARD REMOUCHAMPS ET LE CHOC DE 'TÂTÎ L' PÈRIQUÎ'

EN ATTENDANT 'TÂTÎ'

Tandis que l'avènement d'une certaine conscience wallonne, lentement dégagée d'un sentiment à la fois 'belge et liégeois', profitait de la vive efflorescence dialectale manifestée dans le domaine poétique comme dans celui de la philologie, un genre des plus propices à la communion unanime des nouvelles ferveurs faisait attendre la grande réussite qui eût consacré ce renouveau: le théâtre. Sa décadence, au milieu du XIX[e] siècle, était patente. La réédition par Bailleux, en 1854, du vieux 'Théâtre liégeois' des Lumières rendait plus sensible encore un vide que ne pouvaient prétendre combler l'essai sans vrai lendemain des Ardennais Michaux, père et fils, et Prayon (*Li mariėdje manquė*, 1804) ou les bambochades du Liégeois Barthélemi-Étienne Dumont. C'est ailleurs, tout compte fait, que s'élabore un art du dialogue dont le cadre est déjà dicté par le modèle français: chez un Henri Delmotte, dont les saynètes montoises (*La buée* [*La lessive*], 1834) évoquent les *Scènes populaires* d'Henry Monnier (1830), ou chez son émule l'abbé Charles Letellier, qui porte à son sommet la formule de la scène populaire patoise (*El mariâje dèl fiye Chôse*, 1843).

C'est également dans le cadre fourni par le vaudeville parisien que le jeune André Delchef, répondant à l'appel de la naissante *Société de Littérature wallonne*, tentera de réveiller le théâtre dialectal avec *Li galant dèl sièrvante* (1858). Enfin 'une comédie complète', 'très bourgeoise' et 'rentrant dans toutes les conditions du genre', se félicitait le rapporteur du premier concours dramatique de la *Société*. D'enthousiasme, on annonça la révélation d'un 'Labiche liégeois'. Le titre n'est pas immérité: c'est dire qu'avec d'évidentes qualités de prestesse, cet imbroglio a subi les conventions et suivi dans le temps les vicissitudes d'un modèle qu'il relève cependant en saveur régionale par le contraste d'un galant un peu veule et d'une servante d'attaque. Telle opposition des sexes, où l'on serait parfois tenté de reconnaître un trait plus local qu'on ne voudrait, va en effet nourrir une large part du répertoire wallon. Delchef lui-même l'inscrit dans le nœud dramatique avec *Lès deûs nèveûs* (1860). L'oncle grondeur, moraliste sachant mal résister à l'appel du plaisir, pourrait être un Tartuffe, mais la bonhomie patoise le préfère en hâbleur timoré, égaré parmi des neveux, un voisin, une servante qui, bon train, mènent le jeu. *Pus vîs, pus sots!* (*Plus vieux, plus sots!*, 1863) multipliait par trois le thème du berné: c'était le dissoudre

ANDRÉ DELCHEF. *Liège, Archives de la Société de Langue et de Littérature wallonnes (Photo Francis Niffle, Liège).*



dans un comique machinal. Tardivement, l'amuseur s'essayera au tragique avec *Pauline Closon* (1882), moins remarqué. Façon, pour celui qui donnera le ton pendant presque trente ans, de rester aux avant-postes? Ce mélodrame de la bâtardise montre en tout cas une certaine audace du sujet, dans le registre futur d'un Hurard, même s'il est loin d'avoir celle de la forme.
Le succès du *Galant* tira de sa léthargie un théâtre wallon dont le regain devait pourtant s'avérer assez modeste. Quelque sympathie qu'inspirent les essais suscités par Delchef, ceux d'un Joseph Demoulin par exemple, au naturalisme ingénu (*È Fond-Pirète* [*En Fond-Pirette*: lieu-dit de Liège], *Dji vou, dji n' pou* [*Je veux, je ne peux*], 1858; *Pôl Lambêrt*, 1881), il est difficile de voir là une pleine renaissance, d'autant que l'émulation ne dépasse tout de même pas les frontières de l'est-wallon. *Li pèchon d'avril (Le poisson d'avril)* du Marchois A.-J. Alexandre, en 1859, marque d'emblée une limite extrême, et il faut attendre 1875 pour que Charleroi donne sa première pièce originale entièrement écrite en dialecte, 1888 pour Mons, 1889 pour Namur. Il est vrai que cette effervescence cherche immédiatement des voies nouvelles. Dès 1859, le Verviétois Jean-François Xhoffer attire l'attention par une fable politique mettant en scène des animaux (*Lès bièsses* [*Les bêtes*]) tandis qu'un jeune élégiaque amoureux de peinture, Edouard Remouchamps, fait ses débuts à la comédie avec une sorte d'adaptation de fabliau (*Li saveti*). Mais les jeux prosaïques du vaudeville et de la bamboche restent l'essentiel d'un répertoire qui continue à montrer un curieux clichage des énergies. Celle des femmes tourne en rond, prise entre la conquête hasardeuse d'un mari et la défense d'un ménage perpétuellement menacé par l'appel du comptoir (*Li consèy dèl matante* d'Alexis Peclers, 1879). Quant aux hommes... La complaisance pour leurs faiblesses est vraiment inquiétante. Il arrive pourtant — revanche de cette constante masculine — que l'amoureux sans grandeur, même un peu niais, répondant par des facéties aux brutalités d'un sort qui le domine, prenne du relief et devienne attachant. C'est la réussite du même Peclers dans *L'ovrèdje d'à Tchantchès* (*L'ouvrage de François*, 1873), qui, toutes proportions gardées, fait parfois penser au *Bâbô* de Georges Ista.

L'essoufflement de la comédie wallonne entre 1860 et 1880 n'empêche en effet pas des forces durables d'être à l'œuvre. En marge d'un théâtre qui se réfugie dans le petit format (on peut observer le vide presque absolu du palmarès dramatique de la *Société liégeoise* dans les catégories exigeant quelque ampleur), la scène populaire dialoguée entretient, comme au temps de Delmotte, un sens de la réplique nourri aux disputes de la rue (exercice où se distingue Jean-Guillaume Delarge). Art du réel qu'aiguise de son côté un Remouchamps au métier de plus en plus sûr, dans un imbroglio assez chargé mais déjà très prometteur par la vérité des caractères et le brio manifesté çà et là, *Lès-amoûrs d'à Djèrâ* (*Les amours de Gérard*, 1878). Des sociétés dramatiques régulières, aussi, font leur apparition, signe d'une fermentation profonde: le cercle *Lès Walons* (1872), d'où sortira le bientôt fameux *Cercle d'agrément*, la *Société dramatique wallonne* de Herstal (1873), *Lès Tâdrous* (1876), fondé par le vaudevilliste Victor Carpentier (qui laissera un souvenir avec *Trokète èt djèrmale* [littéralement *Trochet et jumeaux*: *Coup double*], 1894). Vers 1875, Dieudonné Salme, Toussaint Brahy, Joseph Willem, noyau actif du Caveau liégeois, commencent au théâtre leur féconde et trop monotone carrière.

LES VOIES D'UN TRIOMPHE

Cette vitalité croissante, en contraste avec la platitude d'un répertoire qui n'arrive pas à sortir de la pochade, rend compte, pour une large part, de l'impact exceptionnel dont bénéficia *Tâtî l' pèriquî* (*Gautier le perruquier*), comédie en trois actes et en vers d'un Édouard Remouchamps dans la force de son art (ce Liégeois de souche bourgeoise, né en



LA TROUPE QUI IMPOSA *TÂTÎ L' PÈRIQUÎ* À LA WALLONIE. *Photogravure de 1888* (Caprice-Revue, n° 10). *De gauche à droite, notamment, les acteurs Victor Raskin (Lårgosse), Toussaint Quintin (Tâtî) et à la sixième place Joseph Lambremont (rôle féminin de Tonton). Liège, Bibliothèque de l'Université (Photo Bibliothèque de l'Université).*

1836, atteignait la cinquantaine). Présentée au concours de la *Société de Littérature wallonne* pour 1884, couronnée dans l'enthousiasme, l'œuvre fut créée le 11 octobre de l'année suivante sur la scène du Casino Grétry par le *Cercle d'agrément*, dans une distribution qui restera célèbre (voir ci-dessus). Le triomphe éclata, dit-on, frénétique. Ainsi entrait dans la légende le barbier *grandiveûs* à qui la fausse annonce d'un gros lot et la perspective d'un mariage à espérances tournent la tête. Argument simple et vieux à propos duquel on ne manqua pas d'évoquer, non sans malignité parfois, *Le bourgeois gentilhomme* et *Le gendre de Monsieur Poirier*. Mais un style hors du commun renouvelait la matière ancienne et transcendait le vaudeville. Jaillis 'du plus franc génie de la langue', 'les alexandrins dessinaient avec rondeur des tirades et des répliques fameuses, fusaient en saillies qui faisaient mouche aussitôt, et fixaient en pleine couleur locale des êtres d'une vérité générale' (M. Piron). Tâtî, le 'richard imaginaire', benjamin patois de la galerie moliéresque, entraînait à sa suite des figures inoubliables: la sœur Tonton, pratique et forte en gueule, vraie Dorine liégeoise, l'instituteur Matrognård, parasite ami de la bouteille, l'égoutier Nonård, dernier des neveux de Delchef, les domestiques ardennais, rustiques et madrés, dociles avec des sursauts d'indépendance morale. Burinés à coup de détails familiers et de ce qu'on appellerait volontiers des *private jokes*, ces tempéraments ressentis comme si proches composent cependant une authentique humanité: densité de vie qui, à coup sûr, justifie le renom de l'œuvre sans qu'elle en explique tout à fait l'extraordinaire succès.

LE CONTEXTE POLITIQUE 'COMMUNAUTAIRE', d'abord, doit entrer ici en ligne de compte. Sans doute le mouvement néo-dialectal qui se développe dans la seconde moitié du XIX[e] siècle et où s'inscrit, à la suite de Delchef, le lent réveil du théâtre wallon est-il, pour une large part, moins lié qu'on ne l'imaginerait rétrospectivement à une revendication régionaliste anti-flamande. Certaine coïncidence de dates, où se détache l'institution de la 'Commission des griefs flamands' en 1856, ne doit pas faire oublier, comme l'a montré É. Legros, le 'climat loyaliste et dynastique' — belge, pour tout dire — dans lequel s'affirme ce renouveau. 'Aujourd'hui, tous, Wallons, Flamands, nous nous tenons par la main' écrit le même Delchef. Trente ans plus tard, les choses ont

bien changé. Après les victoires du *taalstrijd* dans le domaine de la justice (emploi légal du néerlandais, 1873), dans l'administration (1878), à l'école ou dans la loi (1883), un réflexe de défense wallonne, non dépourvu d'élitisme, joue indiscutablement. Le dialecte, valeur régionale par excellence, se trouve rapidement mobilisé, et ce n'est pas un hasard si l'on applaudit avec passion aux vers de Tonton:

Mins mi, dj' so fîre di m' poleûr dîre lidjwèsse!
Ossu, jamây dji n' rinôyerè l' walon!
(Mais moi, je suis fière de pouvoir me dire liégeoise!
Aussi, jamais ne renierai-je le wallon!)

Que la réaction à la montée flamande soit toujours entièrement consciente, que Remouchamps lui-même en ait prévu l'ampleur est autre chose. Son vigoureux *Tchant dès pâtriyotes walons*, dirigé contre ceux qui entendent 'faire la guerre à notre patois', comme jadis le roi de Hollande, vient à un moment où la bataille est, des deux côtés, largement engagée (1888) et peut traduire alors la mise au clair d'un régionalisme auquel les événements eux-mêmes auraient révélé son acuité politique. L'intuitif, en tout cas, touche la corde sensible lorsqu'il joue, avec les ressources d'une langue habile, la carte du ralliement au terroir, multipliant dictons du cru, '*sots-mèssèdjes* locaux' et allusions diverses à ce que Pecqueur appelle significativement les 'traditions de la race'. Au Nord, on ne s'est pas trompé sur les résonances, pour ne pas dire les intentions, nationalistes de *Tâtî* (voir les attaques du *Het Volksbelang* à la date du 24 septembre 1887). La courbe du succès non plus ne trompe pas. Même si la pièce, comme on le prétend volontiers, fut portée aux nues 'dès le premier soir', on ne relève, pour l'automne 1885, que trois représentations, et neuf seulement pour 1886. C'est l'année suivante que, d'un coup, est atteint le chiffre de 78. Mais alors vient d'éclater, après l'affaire des légendes néerlandaises frappées sur les monnaies belges, dont les échos n'épargnent pas l'*Annuaire* de la *Société liégeoise* pour 1887, la provocation du député Coremans: 'Le flamand est l'élément le meilleur, le plus solide de notre nationalité'. Y a-t-il, finalement, une histoire de *Tâtî* écrite entre les lignes des *Annales parlementaires*, parallèle au destin du mouvement wallon? On est tenté de le croire lorsque, l'œuvre ayant connu sur les scènes locales une relative éclipse entre 1890 et 1895, on la voit reprendre vie en 1897, année de fondation de la *Ligue wallonne* à Liège (fluctuations qui s'exercent indépendamment de la décision prise par Remouchamps de retirer la pièce de l'affiche). Un nouveau creux marque le tournant du siècle, mais la vogue de *Tâtî* se réveille aux approches des grands Congrès wallons de 1905 à Liège (dans le cadre de l'Exposition universelle) et de 1906 à Bruxelles: regain dont la stabilisation confirme l'accord intime avec l'évolution du militantisme régional, en cette immédiate avant-guerre qui représente pour lui un haut moment d'action.

Se détachant sur un fond de politique communautaire 'horizontale', géographique, la comédie de Remouchamps s'inscrit également dans un CONTEXTE POLITIQUE PLUS 'VERTICAL', PLUS STRICTEMENT SOCIAL. Le jeu des dates livre encore une concomitance suggestive. L'année de création de *Tâtî* est notamment celle de fondation de la première grande organisation politique ouvrière, en l'occurrence du Parti Ouvrier Belge (1885). Un lien fort simple unit ces deux ordres de faits. Chacun consacre, à sa manière, la rupture d'une continuité que l'on est tenté de qualifier de traditionnelle en pays wallon: celle de l'ouvrier, de l'artisan et du petit bourgeois. Que la révolution industrielle ait largement défait cette gradation en isolant un bloc prolétarien dont le nouveau parti prend en charge les intérêts est une banalité. Comment ne pas voir, alors, que cette même rupture des classes est au fond d'un théâtre construit sur le thème de l'ascension et de la mutabilité sociales? Se gagner, par le travail et les talents, une place au soleil? *Dè timps dè vî bon Diu, ça s' fève mutwèt... (Ça se faisait peut-être au bon vieux temps)* — mais aujourd'hui, demande Tâtî dès son entrée en scène? Bien sûr, ni la satire du parvenu, ni la farce du faux gros lot ne datent

d'hier, et l'on aurait beau jeu de rappeler les lointains modèles fournis, sur ces schèmes respectifs, par Molière ou Dufresny. Leur prolifération, dans la comédie wallonne des années 1880, montre cependant quelque chose d'assez surprenant. *Li bârbî (Le barbier)* d'Alphonse Tilkin en 1882 et *Li lot d'à Djégô (Le lot de Gangulphe)* d'Alexis Peclers en 1884 ne traitent-ils pas, comme on l'a souvent remarqué, un sujet presque identique à celui de *Tâtî*? Quant à la fréquence du canevas dans d'autres répertoires contemporains (voir le *Azoo 'ne klont* [*Un lingot gros comme ça*] de H. van Peene en 1855 ou le *Janus Tulp* de J. van Maurik en 1879, pour rester en territoire national), elle confirme l'enracinement profond, dans la conscience collective de l'époque, d'un fatalisme dominé par l'image de la barrière des classes: division que seul paraît être à même de surmonter, hors de la volonté humaine, un coup du hasard, sous la forme par excellence d'un gros lot. On comprend alors que la morale de notre comédie régionale la plus populaire n'ait guère eu la faveur d'un démocrate comme Célestin Demblon, voire, jusqu'à un certain point, d'un Joseph Demarteau. Trop de ses implications sont devenues suspectes: résignation 'philosophique' à une prétendue condition naturelle dépeinte de manière caricaturale, respect des clichages sociaux, soumission à l'ordre des choses — mais quel ordre? Et après tout, demande Demarteau, est-il de la noblesse de l'art 'de chercher à amuser les classes plus instruites par la peinture des petites misères d'en bas'?

Morale sujette à caution, mais aussi leçon de mesure; échos d'un fixisme idéologique, mais apologie directe de la dignité de chaque condition et, en général, du travail. L'ambiguïté finale de *Tâtî*, par où l'œuvre maîtresse met en perspective et explique le mouvement théâtral qu'elle va susciter, est peut-être là. Pas de grandeur dans cette grande pièce wallonne? Une humanité très moyenne, sans éclat, sans excès même dans ses défauts, bornés à de petits travers plutôt plaisants? Sans doute... Mais une qualité rachète l'apparente médiocrité: le sens du travail. À ceux qui auraient oublié que jamais 'sans peine ne vient avoine', Remouchamps rappelle la valeur du bonheur mérité. À ceux tentés de 'dépendre l'enseigne', il oppose la fidélité à la tâche quotidienne, fierté soustraite à la force des choses. Vertus ordinaires, ridicules communs: ce n'est pas un hasard si le théâtre dialectal trouvera bientôt dans ceux-ci la matière d'éclatantes réussites, avec Simon ou Ista. On peut y voir la marque

UN DES NOMBREUX TÉMOIGNAGES DE L'EXTRÊME POPULARITÉ DE *TÂTÎ et de la manière dont celle-ci put notamment se développer. Cette chromolithographie de 1889 présente, dans des attitudes typiques, 'l'instituteur sans place' Matrognârd apprenant au perruquier liégeois et à sa sœur Tonton, par la lecture d'un journal falsifié, qu'ils ont gagné le gros lot de 'l'emprunt de Bruxelles'. Liège, Archives de la Société de Langue et de Littérature wallonnes (Photo Université de Liège).*



du caractère profondément — intuitivement — wallon de la comédie de Remouchamps.

Ce dernier, après *Tâti*, n'écrira plus pour la scène et il meurt en 1900, laissant au patrimoine régional, en tout sens, un lourd héritage. Orchestré par une publicité impitoyable qui propose le savon *Tâtî*, la chicorée *Tâtî*... et la couque, les sociétés d'épargne, le chapeau de paille, la polka *Tâtî*, le triomphe de l'heureux Liégeois éblouit, avant d'aveugler. Le célèbre char à banc où s'entassent en tournée vedettes et matériel porte à la Wallonie enthousiasme et, très vite, émulation. Combien ne rêvent pas alors de répéter un succès financier qui, pour la plupart, se révélera non moins hypothétique que le gros lot du perruquier? Combien de vocations suscitées, mais combien d'heureuses? Entre 1885 et 1910, deux mille pièces environ voient le jour. De ce bouillonnement dont l'évaluation littéraire est parfois embarrassante, on aime au moins à se dire qu'il réalisa peut-être, pour la première fois, une authentique unanimité culturelle wallonne.

LE CHOC DE 'TÂTÎ' EN WALLONIE

Promenée triomphalement de Stavelot à Tournai et de Waterloo à Saint-Hubert, jouée à Bruxelles, à Anvers et même à Paris, traduite en namurois (dès 1888, puis en 1908 par A. Robert), en parler d'Ath (1889), de Nivelles (1893), de Quenast, de Charleroi, l'œuvre de Remouchamps souleva dans nos régions une vague théâtrale dont chiffres et dates évoquent imparfaitement l'ampleur.

À NAMUR, le jeune typographe Léon Pirsoul, bientôt connu comme l'auteur du premier dictionnaire wallon du cru (1902-1903), trouve sa vocation dialectale lors d'une représentation de *Tâtî*. Au même moment, l'employé des postes Louis Boland donne la première pièce originale en namurois (*L'ambicion d'à Colas*, 1889), immédiatement suivi par l'horloger-opticien Louis Bodart (*Li calote d'à



LE 'CHAR À BANC DE TÂTÎ' *emmenant la troupe à la conquête de l'Europe, après celle de la Wallonie. Dessin d'Émile Berchmans et Auguste Donnay paru dans* Caprice-Revue, *n° 10. Amusante préfiguration des tournées du Théâtre National de Belgique! Liège, Bibliothèque de l'Université (Photo Bibliothèque de l'Université).*

Zidôre [*La casquette d'Isidore*]), puis par le *coûk'lî* (fabricant de pain d'épice) dinantais Victor Collard (*Li tind'rîye à l'amourète* [*La tenderie à l'amourette*], 1890); pas de classe, pas de profession qui résistât à l'appel. Tous deviendront grands pourvoyeurs, et fort fêtés, des scènes locales. *One paskéye èmon Miyin (Un bon tour chez Maximilien)* de Boland, créé en 1890 sous le pseudonyme d'Albin Souldo, atteint la 35e représentation dès 1895. *Li trovaye do champète* de Bodart (1890, sous le pseudonyme de Templeber) connaît la centième en 1902 et *Lès toûrmints dès Mottia* de Pirsoul (1899) sera représenté près de 300 fois. Plus que la qualité durable de ce répertoire, ce sont l'entrain de la mise en scène et l'autorité des troupes qui vont permettre un tel succès.

Entre 1890 et 1900, Namur voit naître une demi-douzaine d'équipes de renom. Si la section dramatique de l'ancienne *Moncrabeau* n'eut pas longue vie (1890-91), elle fut une pépinière de talents et sa dissolution permit notamment l'éclosion des sociétés suivantes: la *Comédie wallonne de Namur*, où s'illustrèrent, comme acteurs autant que comme directeurs, les pittoresques Cabu; les *Disciples de Bosret* (1895-97) et le *Théâtre wallon de Namur* (1895-1902), animés par Jean-Baptiste

Altenberg, qui a laissé un souvenir comme créateur du rôle de Miyin Lagasse; *Li Vî Tèyâte walon* (1899-1914) d'Isidore Thirionet, célèbre dans les intermèdes et les personnages de travestis. Car ce théâtre ne manque pas de vedettes, signe d'une vitalité populaire qui, cependant, ne se développe pas non plus sans encadrement. On peut observer qu'une émulation proprement corporative assure une part appréciable du dynamisme, en même temps peut-être qu'une certaine authenticité ouvrière. Un bon exemple est celui du *Cercle dramatique wallon des Verreries d'Herbatte et de Jambes* (1894), rapidement salué 'comme une des meilleures équipes théâtrales de Wallonie' (F. Rousseau). Il est vrai que cette qualité se trouve en partie conquise sur une autre vitalité de classe, et on comprend le patronat d'avoir, avec bienveillance et soin, encouragé d'aussi sages loisirs organisés.

À BRUXELLES, où des fonctionnaires d'origine namuroise ont fondé dans l'enthousiasme de *Tâtî* le cercle littéraire et dramatique *Nameur po tot* (1889), les entrains sont plus policés, sans que les résultats le soient toujours eux-mêmes. Le président-fondateur Albert Robert (Berthalor) donne le ton, dès la création de la société, avec *Cwam'jî èt méd'cin (Cordonnier et médecin)*, farce que l'on dirait issue du *Galant dèl siërvante* et du *Médecin malgré lui*. Démarrait-on en marche arrière? Le théâtre de Louis Loiseau ne permet guère d'en douter. Ses vaudevilles à quiproquos et reconnaissances ramènent malheureusement, en plus gras pour *Boû po vatche* (*Bœuf pour vache*, 1891), en plus rose pour *D'one pîre trwès côps* (1895), à certain Delchef.

C'est également Delchef qu'évoque le plus souvent la succession de *Tâtî* en HAINAUT, et particulièrement en terre picarde. Des vaudevilles et des farces, encore, avec Declève, Talaupe et Vanolande à Mons, Caffet et Audiart dans le Centre, Modave et Rainchon au pays de Charleroi, ces derniers méritant plus d'égards pour leur collaboration dans *Frazîye* (*Euphrasie*, 1899). TOURNAI paraît-elle mieux inspirée avec Achille Viehart (dit Viart), Arthur Hespel et Auguste Leroy? Entre les disputes ou facéties ménagères du premier (desquelles se distingue, sur fond de grève, le sombre *Pierre l' roctier* [*Pierre le carrier*], 1893) et les imbroglios rougeauds — mais pas tellement wallons, remarquait-on déjà de son temps — de Hespel, on serait bien embarrassé de choisir si celui-ci n'avait, à ses débuts, laissé parler son tempérament dans *L'intièr'mint d' Crédit* (*L'enterrement de Crédit*, 1894). La vigueur de l'observation et la netteté de la langue sauvent ce tableau de mœurs qui, cependant, ne montre pas encore la fantaisie d'un Tilkin dans *Al longue crôye*, et d'emblée ce qu'il y aura de plus attristant dans la tradition moralisante issue de la *Grandiveûse*. Les troupes, à nouveau, valent-elles mieux que les textes? Hespel en anima une que l'on dit excellente, le *Théâtre wallon tournaisien* (1898). Il est vrai que, dominant la scène picarde avec des allures de classiques, restent Leroy et le Borain Joseph Dufrane, célébré sous le pseudonyme de Bosquètia. Si la place du premier, pour des raisons ne tournant pas toujours à son avantage, est dans un ensemble plus large, Dufrane (né à Frameries en 1833) veut quant à lui être apprécié dans sa région, dont il offre une figure à divers titres représentative. Ayant débuté par des comédies d'une agréable spontanéité (*El cron saudârt* [*Le faux soldat*], *El parvènu*, 1890), il s'abandonnera vite au succès du vaudeville, genre dans lequel il s'installe. On n'oubliera pas, cependant, son 'soldat' Pierre, type assez local, paraît-il, de hâbleur prudent et caractère plus convaincant que celui du parvenu Balthazar, neveu bâtard, avec tant d'autres désormais, du perruquier de Remouchamps et du caporal Golzau. 'Pas si bête', avoue Pierre à sa famille, qui le croyait à Bruxelles faisant le coup de main en patriote (nous sommes en 1830) et risquant sa vie. Ne valait-il pas mieux la gagner comme *calin* (porion) à Châtelineau? Écho des réticences de Djam'sin dans l'ancienne *Complainte des paysans liégeois*? Façon de retrouver cette mesure critique et pratique que l'on attribue volontiers au tempérament wallon?



ÈL ROÛSE DÉ SINTE ÈRNÈLE *du Nivellois Georges Willame: programme de la création (2 mars 1890). Ce drame folklorique baigné de merveilleux n'est pas — signe des temps — exempt d'allusions à l'actualité politique, tant sociale que 'communautaire': turbulence d'un peuple qui 'crève de faim au mois d'août', question de l'école obligatoire ou action flamande. Liège, Archives de la Société de Langue et de Littérature wallonnes (Photo Francis Niffle, Liège).*

L'expression, dans sa goguenardise, demeure pourtant bien grossière, et l'on se dit, en mesurant la tenue dont approche Dufrane lorsqu'il se met à l'école d'un grand modèle, comme dans son adaptation du *Misanthrope* sous le titre *L'hurson* (*Le hérisson*, 1907), qu'il lui a surtout manqué la rigueur d'une émulation et d'un public moins indulgent.

Un tour complet de Wallonie ne modifierait guère l'image générale de cette production d'enthousiasme. Ici et là, bien sûr, des tentatives intéressantes, des talents limités se font jour. En BRABANT WALLON, un Edmond Etienne, mort trop jeune peut-être, exerce sur des trames vieillies ou hésitantes son parler de Jodoigne d'une prometteuse fermeté, parfois technique (*Le Rôse de Roux-Mirwè* [*La Rose de Roux-Miroir*], 1891; *Môjone pièrdouwe* [*Maison perdue*], 1894), tandis que le Nivellois Georges Willame se signale par le drame folklorique *Èl roûse dé sinte Èrnèle* (*La rose de sainte Renelle*, 1890). Mais l'esprit de clocher et la complaisance mutuelle déforment un constat de vitalité trop rarement scellé d'une réussite. L'effervescence, pourtant, s'organise. Le premier théâtre wallon régulier naît à Liège en 1888. La littérature dramatique dialectale est admise au bénéfice des primes octroyées par l'État et des comités de lecture sont institués (1892), encouragements que le troisième Congrès wallon se préoccupe, au même moment, d'intensifier. À Liège encore, des sociétés dramatiques se fédèrent en 1894 (l'année suivante à Namur) et l'on réclame la création d'une scène wallonne permanente (conférence d'Alph. Tilkin du 2 avril), vœu que satisfera, en 1926, l'ouverture du Trianon.

Aussi bien est-ce dans l'ancienne capitale principautaire qu'il faut revenir pour trouver les premiers vrais héritiers de *Tâtî*. Succession sans problème et sans trop de poids chez un Henri Simon, plus trouble dans le théâtre 'réaliste' qui, vers la fin des années 1880, se développe en arrière-fond: tant il est frappant que, dans les zones d'ombre comme dans ce qu'il a d'heureux, le mouvement dramatique issu de Remouchamps est bien fils de son père.

L'HÉRITAGE: CLARTÉS ET ILLUSIONS DU RÉALISME

Un large public avide de se reconnaître sur les planches, des auteurs souvent improvisés, ne sachant guère que parler d'eux-mêmes sans apprêt, et surtout l'exemple de *Tâtî*, impressionnant de vérité: il était dit que le théâtre wallon serait 'réaliste'. Dans cette voie l'encouragea de manière déterminante, a-t-on écrit, l'influence du *Théâtre-Libre* fondé à Paris en 1887 par 'maître' Antoine sous la bannière de Zola. Toussaint Brahy, Joseph Willem, Godefroid Halleux, Henri Baron travaillèrent ainsi, dès avant 1890, à imposer 'une tradition d'observation' d'esprit vériste dans laquelle étaient abandonnés 'délibérément le vaudeville à couplets pour la comédie de mœurs et le vers pour la prose' (Maurice Delbouille).

HENRI SIMON

L'œuvre dramatique du Liégeois Henri Simon (1856-1939) se détacherait sur cet ensemble, dont elle participe notamment par le rejet du vers, l'étude privilégiée de la vie populaire et même certains accents naturalistes (comme dans les deux actes avec chants de *Coûr d'ognon* [*Cœur d'oignon*] de 1888, sa pièce la moins réussie). Mais à partir de là, comme l'art de Simon déjoue le rapprochement! 'Réaliste', le meilleur élève de Remouchamps le fut d'abord en amoureux patient du vrai, tâchant de saisir sa diversité précise avec cette sûreté et souplesse de trait qui évoque si intimement le talent de son ami Adrien de Witte, lequel, dès leur séjour romain de 1883, l'avait converti à Stendhal, Flaubert et Zola. La touche, cependant, se fait plus tendre, chez l'impressionniste dont Simon a pu révéler, comme peintre occasionnel, l'intéressante figure. Les types qu'il choisit sont plutôt moyens que fortement accusés, et prêtant à l'aquarelle: colombophile un peu trop passionné, aux emportements vite regrettés (*Li bleû-bîhe* [*Le pigeon ardoisé*], 1887), pêcheur aux travers innocents (*Sètche, i bètche!* [*Tire, ça mord!*], 1889), maniaque de la construction (*Briques èt mwèrtî* [*Briques et mortier*], 1890), inventeur impénitent (*A chaque marihâ s' clâ* [littéralement *À chaque maréchal-ferrant son clou*: *À chacun sa marotte*], 1900). L'observation minutieuse qui les anime, en outre, sait éviter la dispersion. Après le débraillé ou les machineries de la comédie du temps, quelle fermeté de progression, quelle économie de moyens dans ce théâtre foncièrement simple! Son ressort essentiel est le milieu, la psychologie locale, recréés d'une manière si déliée qu'on a pu parler d'une œuvre d'atmosphère. Qualités qui vont culminer dans *Li neûre poye* (*La poule noire*, 1893), où mentalité campagnarde et données folkloriques composent l'action la plus naturelle et la plus vive. Car cette attention aux nuances des choses n'est pas moins habile à les rendre avec mouvement: n'a-t-on pas dit que Simon aurait renoncé à la peinture parce qu'elle immobilisait la vie (J. Feller)? Et que redire encore de sa verve? Peut-être ceci que, servie par une maîtrise hors pair de la langue et une plus réelle sympathie pour l'humanité qu'elle dessine, elle sut se réserver cette qualité si nécessaire à la scène wallonne: la délicatesse. Cet art subtil devait rester unique, et comme l'apanage d'un moment privilégié. Non que Simon fût lui-même sans héritiers. Une comédie comme *Janète* (1911) ouvre toute grande la porte aux études psychologiques de l'après-guerre. Mais ses dons, dispersés, ne retrouveront pas avant longtemps l'équilibre qui autorise à parler ici — l'exceptionnelle réussite de *Djan'nèsse* (1911-19), adaptation du *Tartuffe*, y invite presque symboliquement — d'un théâtre classique.

Tandis que s'affirmait ainsi un 'réalisme mesuré' (E. Renard) auquel se rangeront tantôt Tilkin, Déom et Ista, d'autres, poussant au naturalisme, proposaient du quotidien une image plus âpre, dominée par ce qui faisait alors presque toute la vie, pour le plus grand nombre: le travail.

UN THÉÂTRE DU TRAVAIL?

À partir de 1885, époque d'intense revendication sociale, une large partie du répertoire wallon va en effet s'organiser autour d'un motif central, la dignité du labeur ouvrier. Fondant un théâtre réputé populaire, voire prolétarien, ce principe, en fait, ne laisse pas de déboucher souvent sur une morale à l'ambiguïté familière: fidélité à sa classe, soumission à sa condition. Pour incarner à nouveau la transgression, les descendants du perruquier se feront innombrables, mais un type les dominera, celui de la *grandiveûse* (prétentieuse), épouse ou fille voulant, comme dit le dialecte, 'péter plus haut que le cul', femme du peuple trop ambitieuse pour ses origines. Un dénouement bientôt classique se chargera de la remettre à sa place. Ainsi s'impose à la scène wallonne une formule qui peut encore montrer une sorte d'ingénuité dans *Ine rivindje di galants* (*Une revanche de galants*, 1889) de Gustave Thiriart, où la franche bonhomie de quelques tableaux de mœurs bien troussés fait passer le reste. Mais la satire changera de ton, au service d'une dramaturgie qui, n'en finissant pas de rependre l'enseigne de Tâtî, apparaît d'abord comme axée sur le retour à l'ordre et au travail.

Nul n'est peut-être plus représentatif et davantage victime de ce clichage que le Liégeois Henri Baron. Dès le milieu des années 1880, il entreprend, parallèlement à une production vaudevillesque abondante, une série de drames militants voués à la cause du peuple. Tout, dans les thèses et les thèmes, n'est pas nécessairement désuet: priorité de l'unité po-



VOX POPULI DE FRANÇOIS MARÉCHAL. *Dessin (crayon rehaussé) de 1895. Cette œuvre peu connue, placée sous les signes du drapeau rouge et de la Commune, évoque on ne peut mieux, outre des événements contemporains, la 'bourrasque' sociale de la fin du XIXe siècle chère au théâtre militant d'Henri Baron. Liège, Cabinet des Estampes (Photo Francis Niffle, Liège).*

pulaire, démystification du 'capital à risque' et de l'idée patriotique, soumission des forces de l'ordre aux forces d'argent (*Li grève dès houyeûs* [*La grève des mineurs*], 1886), anti-cléricalisme et anti-royalisme véhéments (*Li drapô rodje*, 1898). Pour illustrer le propos, pour instruire, rien n'est épargné: visions grandioses, symbolismes du bonnet rouge et de la carmagnole, apothéoses et même apocalypses (*Li fin dè monde*, 1895). Derrière ces outrances, qui conjuguent César de Paepe et Mathieu Laensbergh, les Versaillais et les pèlerins de Lourdes, on aimerait qu'il y ait seulement l'innocence sauvage d'un théâtre ayant rejeté toute bienséance. Mais sous l'exubérance populiste, quel sommeil d'images anciennes, quelle immobilité on découvre en s'approchant. Ne parlons pas du dynamisme psychologique ou dramatique: péripéties de loin prévisibles et revirements de dernière minute en tiennent lieu. C'est l'appel même au mouvement social qui, chez Baron, peut laisser rêveur. Comment ne pas voir la véritable contradiction qu'oppose au changement le dénouement régulier de ses drames? Nulle rupture, ici, avec son théâtre de mœurs. À la Tonète du *Drapeau rouge* comme à la *grandiveûse* de chez *Lès Montulèt* (1893), une exigence ultime, d'un large symbolisme, est imposée: reprendre *cote èt capote come lès-onêtès-ovrîres*, revêtir l'uniforme des bonnes ouvrières, celles qui obéissent au précepte *Dimanans todi d'vins lès condicions wice qui n's-èstans, Restons toujours dans la condition où nous sommes*. Curieux conseil tout de même dans un classique des matinées ouvrières.

Ce poids de l'ordre des choses, bien des personnages de Baron l'éprouveront, qui parlent ici pour tous leurs doubles de la scène dialectale. Monsieur Pennèka (*Moncheû Pènnèka*, 1897), promu lieutenant, ne résiste pas à l'ascension sociale où veut l'entraîner son épouse, pas plus que l'aimable simplicité des fripiers de *Çou qu' l'ârdjint fêt* (*Ce que l'argent fait*, 1892, un de ses grands succès) ne pourra résister à l'épreuve de l'héritage. Mais le burlesque des parvenus, lié à un pittoresque de la vulgarité, toucherait-il encore aussi unanimement un public davantage sensible aux conjonctions sournoises de l'idéologique et de l'esthétique? Pour sortir d'un réalisme un peu trop facile, évoquera-t-on enfin la brutalité de *Colas Fichot* (1895)? Ce n'est probablement pas à ce déchaînement de forces obscures et tristes que songeait Maurice Wilmotte lorsqu'il recommandait le théâtre de Baron comme 'le plus populaire, le plus amusant et celui qui convient le mieux aux foules'.

Œuvre 'réaliste' et 'populaire', aussi, que celle de Théophile Bovy. C'est, écrit *L'Union libérale de Verviers* à la date du 3 avril 1894, 'comme si, par un coup de baguette magique, on transportait sur le théâtre, pour l'offrir en spectacle au public, un morceau de maison, où vit un ménage, comme on offre aux curieux, à travers une vitre, le spectacle d'une ruche d'abeilles en plein travail'. On ne peut mieux caractériser *Li grandiveûse (La prétentieuse)* de 1893. Sans tendresse profonde, cette comédie fort vantée ne saisit que de trop haut la vie populaire wallonne. Et l'on est même surpris à l'idée que l'auteur du *Tchant dès Walons* confonde si volontiers fantaisie et facéties obligées, types régionaux et stéréotypes (voir *Li flori-bleû* [*Le pigeon tacheté*], 1893), sentiment et sensiblerie (*Mémére*, 1901; *Li pârin* [*Le parrain*], 1912). Gênant aussi cet attachement au passé qui n'oublie pas de se moraliser en immobilisme. *Fez todi come vosse mére, vos n' pôrez mâ, Faites toujours comme votre mère, vous ne risquerez rien*: la vie, comme l'amour, est une destinée aux places marquées. Mieux vaut dès lors s'y résigner, le joyeux *pèkèt* (genièvre) aidant. Il y a là, dit-on, une philosophie. Pour *Les soirées populaires* du 21 avril 1894, ce n'était que 'de la morale', mais 'de la meilleure'. Et pour les masses, qu'y a-t-il, sinon une image d'elles-mêmes pauvre et veule? Le moins philosophique ne fut peut-être pas de les voir y applaudir frénétiquement.

Gros succès aussi, mais qui relève partiellement de la même veine, pour Auguste Leroy en Tournaisis. Après avoir été à bonne école (il adapte en 1889 *Li bleû-bîhe* de Simon sous le titre de *Biec de fier*), il donne en 1891 deux



ÉDITION ORIGINALE, ILLUSTRÉE PAR CH. ALLARD, DE *EIN MÉNACHE D' FRANCS PAUFES* ET *À L' TAPAG'RIE DES COLLETS ROUCHES (1891)* *du Tournaisien Auguste Leroy. Liège, Bibliothèque de la Société de Langue et de Littérature wallonnes (Photo Francis Niffle, Liège).*

comédies bientôt acclamées comme 'les chefs-d'œuvre de la littérature locale' (W. Ravez): *Ein ménache d' francs paufes* et *À l' tapag'rie des Collets rouches (À la tabagie des Collets rouges)*. Ces critiques respectives de l'organisation de la bienfaisance et de la retraite des pauvres vers le milieu du XIXe siècle visent, dans un réalisme coloré, certain avilissement subi ou encouragé de la classe populaire. Que l'abandon des petits à leurs vices, pourtant, semble naturel si l'on en juge par le ménage Cachacroutes, réplique des Thénardier à l'ombre des Cinq Clochers. Que leur penchant à la paresse et à l'alcool — le genièvre arrosant *crassettes* et *bernardins* —, habile à profiter des avantages sociaux, est complaisamment dénoncé. La satire gagnera en nuance (et en dignité) dans la peinture de l'institution des 'collets rouges', uniforme imposé aux ouvriers indigents des hospices. Sous l'ironie amère s'exprime une sympathie mieux libérée du cliché.

À partir d'ici, on n'en finirait pas d'allonger le palmarès confiant d'un certain 'réalisme'. De ce dernier, on a pu écrire qu'il était 'spécial, à la fois très poussé et très limité' (R. Lejeune): le plus fidèle dans son principe et, tout compte fait, souvent illusoire en ce qu'il substitue au vécu une affectation vériste bien propre à masquer les vrais problèmes. Que l'adultère, par exemple, reste un thème longtemps évité des auteurs wallons (*Madame Nonârd* de Vrindts et Wilmotte fait presque exception en 1900) en est un signe. Théâtre de marionnettes, théâtre du mensonge? Le naturalisme, heureusement, va faire retour sur soi-même et sauver l'honneur.

ILLUSTRATION DE LOUISE HIERTZ-BEER POUR *LI MUSIQUE D'À DJ'HAN-NOYÉ (1910) du Sérésien Lucien Maubeuge. Liège, Bibliothèque de la Société de Langue et de Littérature wallonnes (Photo Université de Liège).*





ADOLPHE PRAYEZ, *photographie parue dans* La Vie Wallonne, *V, 1924-25. Le déclin d'un certain monde industriel est évoqué par l'auteur tournaisien, ici devant un métier de 'balotil', artisan bonnetier dont il peindra les difficultés face aux progrès de la mécanisation (1911) (Photo Université de Liège).*

Fierté peuple et thème du changement social dialoguent à nouveau chez le mineur Lucien Maubeuge. L'occasion de répéter *Li grandiveûse* ne lui a donc pas manqué. Mais ses *Feumes al pompe* (*Femmes au puits*, 1908), comme celles de la cité ouvrière (*Lès feumes dè cazêre*, 1912), parlent si naturellement une langue d'une telle richesse inventive qu'on ne peut leur refuser une sorte d'anoblissement. Qu'importe si l'auteur, effacé, n'y est plus pour grand-chose: c'est la verve sérésienne qu'on écoute désormais, coulant de source, sans l'appui même d'une trame consistante, en libre et authentique représentation. Il manquait à cette prodigalité une assise et une certaine densité intérieure. Deux comédies de caractère tâchèrent d'abord d'y pourvoir. À *Moncheû Grignac* (1911), qui propose un type un peu trop mécanique de grincheux, on préférera *Li musique d'à Dj'han-Noyé* (1910). Entre les gronderies incessantes du maniaque du *grafofone* et la jovialité instinctive des reparties s'instaure un jeu tendre qui n'est pas sans rappeler, parfois, l'art d'un Henri Simon. Mais c'est dans *Lès djins dèl basse classe* (*Les gens de la basse classe*, 1939) que, tardivement, Maubeuge trouvera cette chaleur qui lui manquait, mélange d'intimisme digne et de vérité. Et puis, quelle revanche de la volonté de progrès, par l'étude, par la noblesse des sentiments, sur les abandons tant de fois célébrés au nom de l'esprit de classe.

UN THÉÂTRE DE L'ÉPREUVE?

Comme il y eut du Bovy chez le Picard Leroy, il y aura du Maubeuge chez le Tournaisien Adolphe Prayez, qui choisit d'évoquer, dans *L' dernier de l' race* (1911), la disparition du métier de *balotil* (bonnetier pratiquant le tissage manuel), victime de la mécanisation. Avec une émotion réelle, Prayez fixait l'image nostalgique du bon ouvrier luttant pour maintenir ce qu'il considère comme son art et refusant de 'plier l' deos dins l' poussière des filatures'. Était-ce une part de la recette pour faire vibrer enfin, dans la pudeur d'un langage volontiers technique, cette dignité du travail si malmenée? Plusieurs réussites de la scène wallonne le confirment à leur manière: les houilleurs des *Djins dèl basse classe*, caractères à l'ancienne qui gardent la franche rudesse et les mots vrais de la mine, le *bâbô* de G. Ista (1912), aussi habile à la tâche que maladroit — donc malheureux — dans la vie, ou encore, moins convaincant, *Li Grimbiè molin* (*Le moulin Grimbiè*) du bon romancier jupillois Jean Lejeune (1912), illustrant le recul de la meunerie traditionnelle devant la minoterie à vapeur. Le théâtre wallon était-il déjà voué à chercher une part de son éclat dans celui des choses finissantes ou des forces à l'épreuve? Déclin et destin contraire, en tout cas, donnent à ces fiertés têtues de *fleûrs d'ovrîs* un relief bien attachant.

RETOUR À LA GAIETÉ

La Belle Époque, pour nos scènes dialectales, n'est cependant pas un vain mot, et la gaieté triomphe avec Alphonse Tilkin et Clément Déom, tous deux de la banlieue liégeoise. Dans la descendance, plus ou moins éloignée, de Henri Simon, ils ont hérité du mouvement, du naturel et d'un souci de davantage subordonner l'intrigue à une psychologie ou une atmosphère. À partir de là, chacun a développé sa vivacité propre. Celle de Tilkin tient surtout à la nature apparente des ressorts moraux: ordinairement simples et vite découverts, ils portent, sans surprise, une action nette et allègre (*Dj'a mètou l' fèrou* [*J'ai mis le verrou*], 1906; *Matante Nanète*, 1910). L'entrain, chez Déom, relève plutôt du langage: 'dialogue-flèche' qu'anime un feu roulant de saillies et de prestes répliques (*Nos-alans al campagne*, 1909; *Èlle èst nèyèye!* [*Elle est noyée!*], 1912). Curieusement, ce théâtre de limpidité ou d'exubérance est aussi, à mots couverts, celui d'une certaine frustration. On comparerait utilement, de ce point de vue, *Matante Nanète* à *Cuzeune Ortense (Cousine Hortense*, 1908) de Déom. Mais la fantaisie arrange tout et la complexité humaine qu'on nous laisse ici percevoir — autre victoire de la mesure — sait demeurer souriante. Le trait s'appesantira lorsque ces tempéraments d'amuseurs voudront donner dans la satire, qu'elle s'attache à la vente à crédit chez Tilkin (*Al longue crôye* [*À la longue craie*], 1902) ou aux envieux et rapaces d'industrie chez le second. L'heureux équilibre d'ironie et de tendresse dont Simon avait donné l'exemple était-il prêt, déjà, à se défaire en gros rire et sentimentalité? Le répertoire de Maurice Peclers ne permet guère d'en douter (*Lès novês wèzins* [*Les nouveaux voisins*], 1905). Même la sagesse n'a laissé qu'une morale à deux sous (*Li bone vôye* [*La bonne voie*], 1902; *Li consyince*, 1904). Côté cour, on joue la farce, côté jardin, le drame de patronage: formule qui, sous couvert de décente gaieté, n'aura que trop tendance à dominer la scène wallonne.



GEORGES ISTA *à Paris en 1909, où il s'établira sans retour. D'après* Si Liège m'était conté, *50, 1974 (Photo Université de Liège).*

GEORGES ISTA

Certains, pourtant, réagissent contre la facilité. À leur tête, un jeune Liégeois publie dans la *Revue wallonne* une série d'articles appelant une vérité plus exigeante. Histoire de payer d'exemple, il donne, entre 1905 et 1912, huit comédies qui ne s'oublieront pas. Remouchamps, Simon étaient entrés dans la légende; Georges Ista (né en 1874) ne fera qu'y passer. Nul, il est vrai, ne semble mieux préparé à ce coup d'éclat que le fantaisiste inquiet d'exactitude dont il laisse entrevoir le tempérament, dès les environs de 1900, dans ce qui restera chez lui une activité essentielle: le dessin. En aquafortiste, l'auteur dramatique excelle à saisir, par un jeu de contrastes plus accusés que chez Simon, des figures locales que leur caractère fouillé maintient en deçà du type. Là où le vieux maître crayonne les travers légers du colombophile ou du pêcheur, Ista burine les traits du braillard au cœur tendre (*Quî èst-ce qu'èst l' mêsse?* [*Qui est le maître?*], 1905), de l'ivrogne à l'âme droite (*Mitchî Pèkèt* [littéralement *Michel le Genièvre*], 1908) ou de la bavarde (*Madame Lagasse*, 1909). Une certaine philosophie, déjà, émanait de ces portraits, qui s'affirmera dans *Li veûl'tî* (*Le vitrier*, 1910): les plus sages, comme Noyé Houssârt ou Moncheû Mouton, ne sont pas à l'abri des petites faiblesses de la vie; ne jugeons pas trop vite, alors, les plus faibles, dont l'histoire intime nous est souvent inconnue, et gardons à tous une indulgence sans illusions. Lucidité qui trouvera son expression la plus haute dans l'ultime pièce d'Ista, *Li bâbô* (*Le benêt*, 1912). Enfin triomphaient à la scène dialectale une émotion réelle, une littérature

dense et digne. Théâtre, il faut le préciser, servi par des acteurs et un régisseur de premier ordre. On se souvient encore des créations de Guillaume Loncin dans *Mitchî Pèkèt* et *Li bâbô*, d'Alice Legrain dans le rôle de Madame Lagasse et de Fernand Halleux dans celui du vitrier importun. On n'est pas près d'oublier non plus la maîtrise d'un Jacques Scréder, directeur-régisseur du *Théâtre communal wallon* de 1907 à 1914 et co-fondateur du journal *La Scène*, où s'exerce une salutaire critique. Mais ces noms pourraient en évoquer bien d'autres, nous rappelant que la vie dramatique n'est pas faite que d'idées. Parce qu'ils travaillèrent beaucoup à cette vitalité, sauvons encore Fifine Vidal, Léopold Broka et Donat Wagener parmi les interprètes, Arthur Legrain, Joseph Loos et Jean Wilmart parmi les metteurs en scène.

RUPTURE DUE À LA GUERRE?

À la veille de la Grande Guerre, Simon a cessé d'écrire pour le théâtre wallon, de même qu'Ista, fixé à Paris, où il fera carrière comme journaliste et deviendra un des 'nègres' de Willy. Adolphe Prayez, Georges Willame, Godefroid Halleux meurent en 1917, Alphonse Tilkin, Toussaint Quintin, Jean Bury (*Pôve Tchantchès*, 1895) en 1918. Toute une époque, toute une race d'amuseurs disparaissent, dans la brutale révélation de la *der des ders*. Des forces neuves, portées d'avance ou d'instinct à la gravité, sont cependant à l'œuvre dès le début du siècle et n'oublieront pas l'expérience de cet âge privilégié. Le Verviétois Henri Hurard, du même mouvement qui entraîne Ista vers la contestation des 'barrières' morales et esthétiques d'une littérature formaliste, s'intéresse à des cas de suicide ou d'adultère (*Lu pindou* [*Le pendu*], 1903; *Gâtêye* [*Gâtée*], 1904; *Lu tètche qui ruspite* [*La tache qui rejaillit*], 1907). Jeune souci d'authenticité que la guerre mûrira, sans en effacer les premiers thèmes: on n'a pas manqué d'observer combien sont linéairement unis *Su vindjince* (*Sa vengeance*, 1909) et *Ås vèrts volèts* (1924), *Pauvrès djins* (*Pauvres gens*, 1907) et *Lès bribeûs* (*Les mendiants*, 1926). Même attrait de l'exceptionnel et de l'extrême chez le hesbignon Joseph Durbuy, qui se révèle en 1910 avec *Pîd d' poye (Pied de poule)* mais ne donnera sa pleine mesure qu'une vingtaine d'années plus tard.

C'est donc bien un autre réalisme qui se prépare ici: plus dur, plus exigeant d'une vérité dont on va bientôt éprouver le tragique quotidien. Évidemment, on continue à jouer force vaudevilles et comédies vaudevillesques, les Hannay, les André reprenant la succession sans ambition ni surprise des Dieudonné Salme, Toussaint Bury ou Carpentier. Opérettes, intermèdes et revues connaissent une vogue que paraît même amplifier l'approche du conflit; dans ces genres respectifs triomphent Joseph Duysenx avec *Cuzin Bèbêrt* et *Li mârli (Le marguillier)*, Doutrepont et Noël, Peclers et Bartholomez. Déjà, Georges Ista fait les derniers beaux jours du Pavillon de Flore, un des temples de l'art dramatique dialectal (*chez Ruth* disent les Liégeois), avec la revue *Titine èst bizêye! (Titine a filé!)*. Pas de rupture non plus sur cet autre versant, plutôt descendant, du spectacle wallon. Maints déboires et malentendus qui affecteront la scène régionale — on parlera de 'crise', pour l'entre-deux-guerres — ne sont-ils pas inscrits dans cette montée d'un théâtre mineur? En attendant, plusieurs continuent à rêver d'un répertoire populaire et de qualité, d'un réalisme plus sincère, moins inoffensif, moins innocent. Foi dans un véritable art de masses qu'affermiront quatre années d'épreuves collectives: chez un Paul Pastur, par exemple, qui, à la Libération, organisera en Hainaut la Commission provinciale des Loisirs de l'Ouvrier (1919). Il est permis, pour l'instant, de rester sur cette espérance.

Daniel DROIXHE

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Pour une perspective d'ensemble: voir les études de J. DEMARTEAU, R. LEJEUNE et M. PIRON citées précédemment. On y joindra: Auguste DOUTREPONT, *Molière et le théâtre wallon, La Vie wallonne*, II, 1921-22; Charles STEENEBRUGGEN, *Livre d'or de l'Association royale des auteurs dramatiques, chansonniers et compositeurs wallons de Belgique*, Liège, Gillard, 1936.

Pour le théâtre avant *Tâtî*: M. PIRON, *B.-E. Dumont. Notes biographiques et littéraires, Bull. Inst. arch. liég.*, LXVII, 1949-50; Jules MATTHIEU, *J.-Fr. Xhoffer, sa vie et ses travaux, Ann. Soc. liég. litt. wall.*, VIII, 1880.

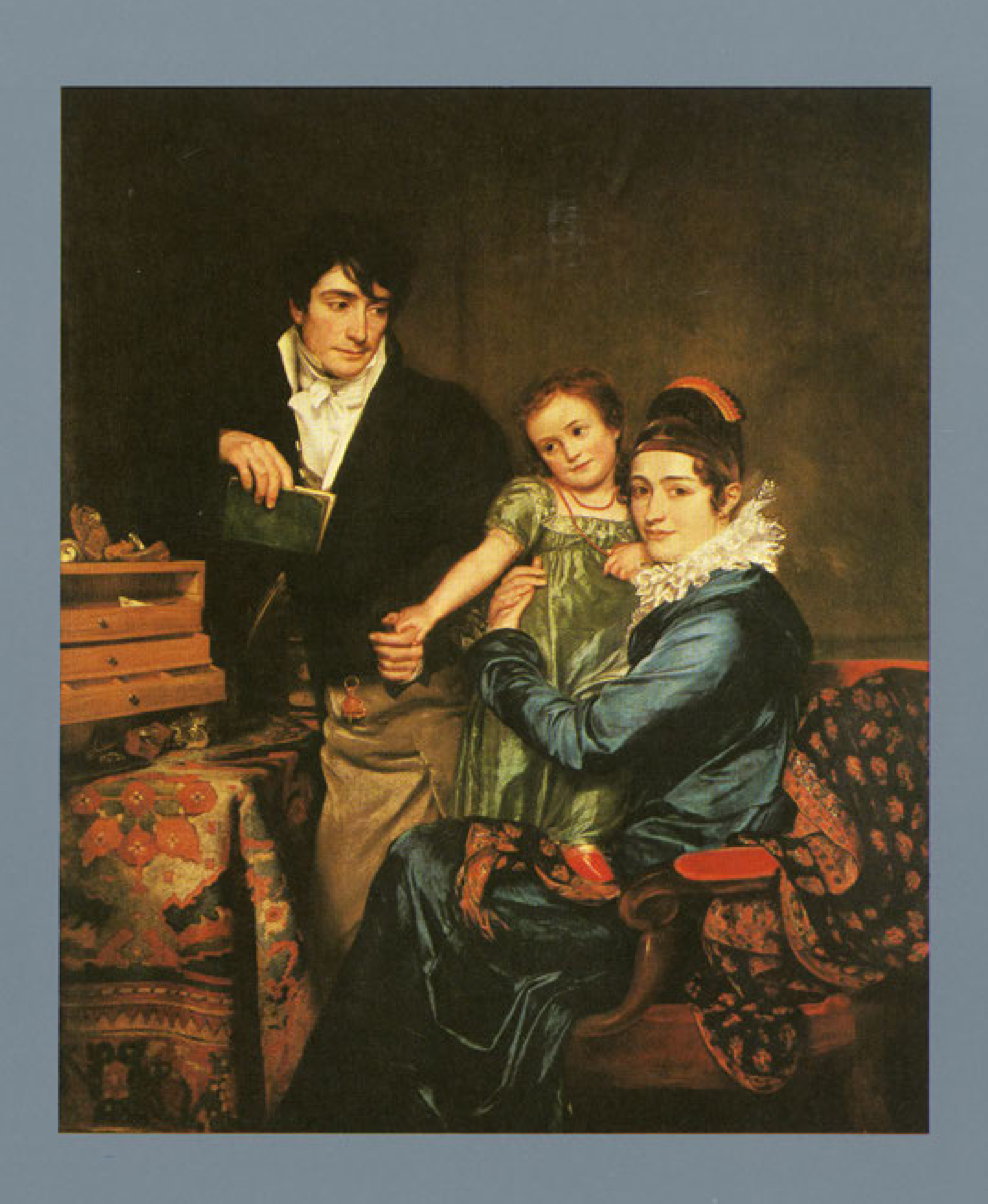
Sur Édouard Remouchamps: *Tâtî l' pèriquî*, 4e éd., avec un commentaire et un glossaire par Jean HAUST, une étude sur la vie et l'œuvre de l'auteur par Oscar PECQUEUR, diverses annexes et une bibliogr. par Oscar COLSON, *Bull. Soc. litt. wall.*, XLVIII (*Liber memorialis*, 2e partie), 1911. Pour l'aspect 'communautaire' du succès de *Tâtî*, cf. les mises au point générales d'Élisée LEGROS dans *Les cent ans de la 'Société de Langue et de Littérature wallonnes'* et *Littérature wallonne et sentiment wallon au XIXe siècle, LVW*, XXX-XXXI, 1956-57.

Pour Namur: Félix ROUSSEAU, *Propos d'un archiviste sur l'histoire de la littérature dialectale à Namur, Les Cahiers wallons*, 1-3, 1965. Pour le Hainaut: Émile LEMPEREUR, *Les lettres dialectales en Hainaut*, Châtelet, Jacob, 1963; Walter RAVEZ, *Le théâtre wallon à Tournai, LVW*, V, 1924-25. Pour le Brabant wallon: Georges WILLAME et Joseph DEFRECHEUX, *Edm. Étienne, ASLW*, XV, 1895.

Sur Henri Simon: *Quatre comédies liégeoises: Li bleû-bîhe — Sètche, i bètche! — Li neûre poye — Janète*, coll. 'Nos dialectes', 5, notice litt. par Edgard RENARD, texte établi et annoté par J. HAUST, Liège, Vaillant-Carmanne, 1936; Maurice DELBOUILLE, *L'œuvre de H. Simon, Ann. Acad. roy. de langue et litt. franç.*, XVIII, 1950; Albert MAQUET, *Création, à Liège, du 'Djan'nèsse' de H. Simon, LVW*, XLVIII, 1974.

Du théâtre du travail aux amuseurs: O. PECQUEUR, *Le théâtre de H. Baron et la millième de 'Çou qu' l' ârdjint fêt', LVW*, VI, 1925-26; A. DOUTREPONT, *Alph. Tilkin, ASLW*, XXVIII, 1920; M. PIRON, *In memoriam: Cl. Déom, LVW*, XXX, 1956.

Troupes et comédiens: sur J. Scréder, T. Quintin et G. Loncin, voir les notices respectives de Joseph CLOSSET, *ASLW*, XXXIII, 1927-34, A. DOUTREPONT, *ibid.*, XXVIII, 1920 et O. PECQUEUR, *LVW*, I, 1920-21.



FRANÇOIS-JOSEPH NAVEZ. LA FAMILLE DE HEMPTINNE. *Toile. 1816. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Photo Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles).*

DEUXIÈME PARTIE

LES ARTS



LE PHARE DU GOLGOTHA *par Antoine Wiertz.*
Esquisse, Bruxelles, Musée Wiertz (Photo A.C.L.).

I - LA PEINTURE

Néo-classicisme et romantisme

ENTRE LE NÉO-CLASSICISME ET LE ROMANTISME

Dès le 27 juillet 1794, les 'États belgiques unis' de Flandre, Brabant, Namur et Hainaut, les duchés de Limbourg et de Luxembourg et la principauté de Liège ont vécu en tant qu'être politique propre. Ces États réunis définitivement par le décret du 9 vendémiaire de l'an IV (1er octobre 1795) vont partager le sort de la République et de l'Empire des Français jusqu'en 1815. Ils seront associés à la destinée des Pays-Bas dès cette date avant de constituer la Belgique actuelle en 1830.
Cette époque troublée vit la disparition presque complète de la peinture en Wallonie. C'est dire que le néo-classicisme, qui triomphe en France dès la fin du XVIIIe siècle avec Louis David, n'eut guère de représentants dans nos provinces. S'il nous est toutefois possible de consacrer un chapitre à cette époque, nous le devons au Liégeois Joseph Dreppe, précurseur de grand talent du néo-classicisme et du romantisme, au séjour du Lyonnais Philippe-Auguste Hennequin à Liège (1811-1819) puis à Tournai (1819-1833), et, enfin, au portraitiste carolorégien François-Joseph Navez qui domine la scène bruxelloise au début du XIXe siècle.

Un précurseur: Joseph Dreppe. Connu surtout pour ses admirables dessins rehaussés, Joseph Dreppe annonce, dès le début de la seconde moitié du XVIIIe siècle, les mouvements déterminants des cinquante premières années du XIXe siècle, tout en continuant à participer des modes baroque et rococo dans d'autres œuvres. L'étonnant, c'est que Joseph Dreppe ne sombre jamais dans un éclectisme de mauvais aloi, ses dessins, à l'exception des allégories réalisées 'pour vivre', étant le fruit d'une nécessité intérieure profonde.
Né à Liège en 1737, Joseph Dreppe suivit pendant six ans les cours du peintre liégeois Jean Latour. Ayant obtenu la bourse Darchis, il séjourna en Italie de 1758 à 1761. Il y reçut les leçons de Placide Constanzi puis de Laurent Pêcheux qui, dit Helbig 'ayant vu une esquisse peinte par Dreppe, y trouva beaucoup de fougue, et lui proposa de fréquenter son atelier'.
Joseph Dreppe dessina en Italie de nombreux paysages dont certains appartiennent tant soit peu à l'esthétique néo-classique. Rehaussés d'aquarelle grise et de gouache blanche, parfois relevés de lavis aux couleurs mortes, ces dessins nous mettent en présence d'un monde pétrifié, d'un univers surréel qui ne manque pas de charme.
Au même moment, Joseph Dreppe réalisa, dans cette Italie alors considérée comme la patrie du pittoresque, de nombreux paysages qui, pour une part, rendent compte de ce pittoresque, bientôt appelé le 'romanesque' puis le 'romantique'. Dans ces paysages, Dreppe isole tel ou tel élément d'un contexte qui tendrait à réduire ses proportions, la



MARTYRE DE SAINT LAMBERT PAR JOSEPH DREPPE. *Dessin daté: 1775. Liège, Cabinet des Estampes (Photo Mascart, Liège).*

présence de ces 'fragments' de nature ou d'architecture étant renforcée par une mise en page que l'on peut qualifier de spectaculaire et par une accentuation volontaire des contrastes d'ombres et de lumières. À côté de la jeunesse éternelle et toujours renouvelée de la nature, Dreppe nous montre dans ces dessins la précarité des ouvrages des hommes, si imposants soient-ils. Un jour ou l'autre, les volcans, les chutes d'eau et la végétation détruiront tout. Les hommes n'hésitent d'ailleurs pas à saccager eux-mêmes les témoins les plus importants de leur culture. Les dessins que Joseph Dreppe fit en 1798 des ruines grandioses et pénibles de la cathédrale Saint-Lambert à Liège sont là pour nous le rappeler.

Joseph Dreppe, on le voit, redécouvrit en même temps que Joseph Vernet et Hubert Robert une nature souvent délaissée au cours de la première moitié du XVIII[e] siècle. Son amour des ruines romaines, qu'il partage avec Robert, prépare les méditations prochaines sur les ruines gothiques de la vallée du Rhin. Plus tard, ses *Tempête de nuit*, exposées à Liège à partir de 1784, montrent qu'à l'instar de Vernet en France, Dreppe découvre, à la fin du XVIII[e] siècle, la nature sublime révélatrice d'un état d'âme passionné et dramatique dont l'appartenance au romantisme ne peut être niée. Au même moment, le chevalier de Fassin subit l'influence des paysagistes hollandais du XVII[e] siècle parallèlement à Joseph Vernet et

à Fragonard en France et à Richard Wilson en Angleterre. Il annonce ainsi, de même que le peintre de genre Léonard Defrance, le mouvement réaliste.

À côté de ses paysages, Joseph Dreppe dessina également de grandes compositions à personnages dans des styles différents. Sa *Chute des anges* est digne des plus grands baroques; sa *Léda* s'accommode mieux des boudoirs rococo. Tout autre est *L'ombre de Samuel*. Déjà romantique par le mystère qui l'imprègne, cette œuvre annonce l'art du XX[e] siècle par sa suprême liberté.
Héritier des grands baroques, Joseph Dreppe évoluera vers le romantisme en accentuant le caractère dramatique de ses œuvres. Dans ce sens, son chef-d'œuvre est certes *Le meurtre de saint Lambert* (1775) où il rend compte de l'événement tragique auquel Liège doit sa naissance en même temps que d'un épisode douloureux du christianisme. Tant par le sujet que par la composition dynamique et la répartition judicieuse et passionnée des masses d'ombre et de lumière, ce dessin rehaussé est romantique. C'est par ailleurs la seule œuvre liégeoise valable connue relatant un fait de notre 'histoire nationale'.
Joseph Dreppe est également l'auteur d'un lavis intitulé *Les tombes profanées*. Des débris de squelettes ont été sortis des sépultures. À leur gauche, deux arbres morts complètent un décor que Dreppe a voulu angoissant mais qui relève, par son outrance, de l'imagerie romantique.

À côté de ces compositions, Joseph Dreppe fit 'pour vivre', on l'a dit, des œuvres de circonstance relatant, dans un style grandiloquent, les faits politiques ou culturels qui eurent lieu à Liège sous l'Ancien Régime et après 1795. Faute d'avoir pu ou su intégrer les diverses expressions des personnages dans des formes plastiques, les allégories 'néo-classiques' de Joseph Dreppe n'offrent qu'un intérêt documentaire. Il s'agit de discours de circonstance plutôt que d'œuvres d'art.
Après la Révolution et jusqu'à sa mort, survenue à Liège en 1810, Joseph Dreppe ne dut pas réaliser nombre de dessins. Il occupa son pinceau, dit Jules Bosmant, 'à de menues besognes imposées par la rigueur des temps'.

Jean-Joseph-Éléonore Ansiaux. Précurseur du néo-classicisme par quelques paysages, des compositions mythologiques et allégoriques, Joseph Dreppe n'eut guère de successeurs. Il est vrai que ce temps voit la disparition presque complète de la peinture en Wallonie. Peut-on en effet placer dans cette école les trois œuvres que Jean-Joseph-Éléonore Ansiaux (Liège 1764-Paris 1840) réalisa à Paris pour la cathédrale Saint-Paul à Liège (1812-1814)? Nous ne le pensons pas. Ces peintures fades, quoique bien composées, ressortissent plus à l'académisme qu'au mouvement dominé par David.

Laurent Lefèbvre. La figure de Laurent Lefèbvre (Visé 1786-Liège 1816) est certes plus intéressante. Après avoir suivi les cours de l'École centrale du département de l'Ourthe et du chevalier de Fassin, Lefèbvre devint l'élève de David à Paris. Il l'aurait aidé dans la réalisation du *Sacre de l'empereur Napoléon* (1805-1807).
Rentré à Liège en 1812, où Hennequin, arrivé depuis peu de France, représentait pratiquement seul la peinture 'liégeoise', Lefèbvre reçut diverses commandes des personnalités du temps. Auteur du *Portrait de l'empereur Napoléon* (1813) puis du *roi Guillaume I*[er] (1815) et de leurs épouses, Lefèbvre nous est surtout connu par le *Portrait de Clara* (1815-1816), maîtresse de Guillaume I[er]. Ce portrait, qui aurait valu à l'artiste d'être exclu de la cour par la reine, nous montre la favorite en déshabillé. À l'instar de François Gérard et d'Anne-Louis Girodet, autres élèves de David, Lefèbvre s'y révèle plus sensible à la grâce du dessin et au charme feutré de la couleur qu'à la rigueur éthique du peintre des *Horaces*.
Mort à trente ans, Lefèbvre laisse un vide énorme dans la peinture liégeoise puisqu'il faudra attendre janvier 1830 et le retour de

Gilles-François Closson à Liège pour retrouver dans nos murs un peintre liégeois de qualité.

Philippe-Auguste Hennequin. Heureusement, nous l'avons dit, le Lyonnais Philippe-Auguste Hennequin travailla quelques années à Liège. Il y arriva durant l'année 1811 ou au début de 1812.

Né à Lyon en 1763, Hennequin eut une vie agitée et malheureuse qui l'amena finalement à fuir la France pour des raisons politiques. Élève aux Académies de Lyon puis de Paris, Hennequin suivit les cours de David pendant un an et réalisa en France des peintures allégoriques, mythologiques et historiques en se servant de la technique néo-classique mais en annonçant déjà le romantisme par l'ambiance générale.

Ayant quitté la France, Hennequin séjourna tout d'abord en Flandre, en Hollande et à Bruxelles avant de s'installer à Liège. Il y connut au départ certains succès puisqu'en 1813 il est nommé directeur et seul professeur de l'Athénée des Arts qui devait — hélas! — fermer ses portes un an plus tard. Toujours en 1813, Hennequin réalise les portraits de nombreuses personnalités liégeoises du temps ainsi qu'un tableau représentant *Saint Jean dans l'île de Pathmos* pour l'église Saint-Jean-l'Évangéliste à Liège.

Hennequin ne semble plus avoir eu autant de chance par après. Il tenta sans succès d'obtenir la commande de la décoration du Palais du roi Guillaume en 1817. Il espéra en vain, l'année suivante, que son tableau *Dévouement héroïque des six cents Franchimontois, prêts à succomber tous, les armes à la main, pour la cause commune* lui rapporterait un peu d'argent, grâce à une souscription. Chaque souscripteur avait droit, dans un délai de six mois après l'achèvement de la toile, à une gravure à l'eau-forte reproduisant l'œuvre, celle-ci devenant propriété inaliénable de la Ville de Liège.

Cette œuvre — disparue — devait, tout en restant fidèle à la technique de David, faire une large place à des sentiments qui annoncent le romantisme. Il suffit, pour s'en rendre compte, de se référer à l'article publié dans le *Journal de la province de Liège* du 20 février 1819. Le critique remarque que Hennequin a groupé des scènes qui se passent à des moments différents pour accentuer 'l'intérêt et le pathétique'. Il ajoute 'la vaste composition... se divise en trois groupes qui, se rattachant à l'action principale par un intérêt toujours croissant, préparent les esprits à la catastrophe en excitant la pitié et la terreur'. Parlant du troisième groupe qui prépare le moment du départ des héros, le critique dit enfin: 'ici, le pinceau de l'artiste s'anime, son imagination s'enflamme, son expression est plus énergique, et ses couleurs plus passionnées; le mouvement des acteurs plus accéléré remplit la scène et la pensée du spectateur devance malgré elle la catastrophe qu'elle redoute'.

Si Hennequin n'eut guère de succès avec cette peinture, il obtint toutefois, en 1819, la commande de trois tableaux, dont *La délivrance des âmes du purgatoire*, pour l'église des 'ci-devant Bénédictins de Malmedy', devenue église paroissiale. N'ayant pu obtenir l'emploi de professeur en chef de l'École de dessin que



PORTRAIT DE THÉODORE LAFONTAINE, *cavalier au 2e Régiment de Gardes-d'Honneur du Département de l'Ourte (sic) par* PHILIPPE AUGUSTE HENNEQUIN, *1813. Collection particulière (Photo Francis Niffle, Liège).*

la Ville de Liège allait ouvrir en 1820 — les bons sculpteurs néo-classiques François-Joseph Dewandre et Jean-Lambert Salaie lui furent préférés —, Hennequin partit à Tournai. Il y dirigea l'Académie de 1827 à 1832 et y fut le premier maître de Louis Gallait, dont il sera question plus loin. Hennequin mourut à Leuze en 1833.

Auteur de grandes compositions religieuses ou historiques néo-classiques par la technique, pré-romantiques par la lumière qui baigne les figures (*Saint Jean dans l'île de Pathmos*) ou par l'emphase et le sentimentalisme (*Le Christ au tombeau* du Musée de Tournai), Hennequin mériterait d'être connu pour ses admirables portraits réalisés en France et en Belgique. Peints avec largesse et vigueur dans des tonalités sourdes, ces effigies de grands bourgeois placent Hennequin, à l'instar de Géricault, parmi les plus grands portraitistes romantiques. Ces portraits nous montrent l'artiste sensible à la psychologie du modèle, certes, mais cherchant toutefois, à travers 'l'autre', et c'est en cela qu'il est romantique, à rendre compte de son propre état d'âme. Cette attitude fait que, dans ces portraits, sa technique se différencie de celle des néo-classiques. De fait, on assiste chez Hennequin à la rupture du contour et au morcellement des plans par l'emploi du clair-obscur et par la prépondérance de la touche. Ainsi nous trouvons-nous, comme l'écrit Eugénie De Keyser à propos des portraits romantiques en général, devant des apparitions fulgurantes ou indécises et en perpétuel changement.

François-Joseph Navez. François-Joseph Navez est certes le plus connu, et de loin, des artistes wallons qui ont adhéré, pour une bonne part, à l'esthétique de Louis David. Il doit sa renommée grandissante à ses qualités de portraitiste, mais aussi au rôle d'éducateur qu'il joua dans la Belgique du temps, à Bruxelles en particulier. Si nous en parlons en dernier lieu, c'est pour la simple raison qu'il se manifesta sur la scène artistique après Lefèbvre et Hennequin.

Né en 1787 à Charleroi, Navez suivit les cours de l'Académie de Bruxelles de 1803 à 1810. En 1813, il devint l'élève de Louis David. Son culte pour le maître français ne l'empêcha toutefois pas de regarder amoureusement les œuvres de Rubens et de Van Dyck. Ce dernier l'influença d'ailleurs dans certains portraits. Rentré à Bruxelles en 1816, Navez y retrouva David en exil. La même année, il peignit un tableau qui le rendit célèbre: *La famille de Hemptinne*, préparé, en quelque sorte, dès 1808, par des dessins et des peintures faits d'après les différents membres de cette famille. En septembre 1817 enfin, Navez partit pour Rome et séjourna en Italie jusqu'en 1822. Il y fréquenta entre autres Ingres, Granet, Schnetz et Léopold Robert qui resteront toujours ses amis. Navez est mort à Bruxelles en 1869.
Peintre de la belle société bruxelloise, Navez fit aussi de la peinture de genre, 'pour vivre', et de la peinture religieuse et d'histoire, pour la gloire. Il adhère ainsi à cette hiérarchie des genres qui prévaut durant la première moitié du XIXe siècle et qui, comme l'écrira plus tard Charles Faider dans la *Revue Belge*, associe l'art 'au parti qu'en pourra tirer la gloire nationale, et sur la force croissante que donnent leurs œuvres (des artistes) à notre existence sociale'.
On ne peut certes, dans le contexte critique du temps, reprocher à Navez d'avoir voulu montrer son génie en réalisant des peintures religieuses et historiques. Mais il est certain que ces œuvres, déjà raillées par les peintres romantiques de Belgique — qui ne firent pas mieux dans ces genres —, sont difficilement défendables. Navez doit, en fin de compte, être vu comme un excellent portraitiste dont le mérite est d'avoir su traduire l'esprit de son époque dans des formes adaptées à son temps. Parlant de *La famille de Hemptinne*, Luc Haesaerts écrit: 'Brusquement... un tableau voit le jour qui marque, sans équivoque possible, la résurrection de la peinture dans nos provinces' (peinture considérée comme décadente par Haesaerts depuis le XVIIe siècle). Le XVIIIe siècle, à Liège dans tous les cas, ne peut être rejeté d'un trait de plume et nous avons

pu, quant à nous, signaler des œuvres importantes créées en Wallonie avant 1816. Il n'empêche qu'on doit situer *La famille de Hemptinne* parmi les rares peintures marquantes créées dans nos provinces durant le premier tiers du XIXe siècle.

Navez ne tend pas, comme ce sera le cas chez les romantiques, à se substituer aux personnages représentés. Il les respecte et tient à rendre compte, par une composition bien étudiée, par un dessin serré et objectif, par une couleur mise avec plus de sérieux que de passion, de la position sociale, des qualités morales et intellectuelles d'une famille qui appartient à la bourgeoisie triomphante d'après la Révolution. La toilette de Madame de Hemptinne, le luxe des tissus, manifestent le rang social de cette famille. L'enfant que l'artiste situe entre la mère et le père, le regard que celui-ci a pour son épouse sont des gages du lien qui unit le couple. Quant au livre que Monsieur de Hemptinne tient à la main, il est significatif de la valeur intellectuelle de la personne représentée.

L'obligation de faire ressemblant, corrigée cependant par la nécessité de montrer la grandeur de la société bourgeoise, amena Navez à évoluer de plus en plus vers le réalisme. Il suffit, pour s'en convaincre, de comparer le portrait de Madame de Hemptinne, daté de 1816, à celui peint en 1847, alors qu'elle avait 56 ans. 'Naguère triomphant chez la jeune mère, écrit Maret, le sourire exprime à présent une mélancolie désabusée'. De fait, le temps a passé, et pesé, et Navez n'a pas cherché à en atténuer les effets: les épaules sont affaissées, le regard est triste, les mains sont lasses. Ce n'est plus une bourgeoise que l'artiste nous montre ici, mais une femme à qui le fait d'appartenir à la couche sociale la plus favorisée de l'époque n'apporte aucun réconfort.

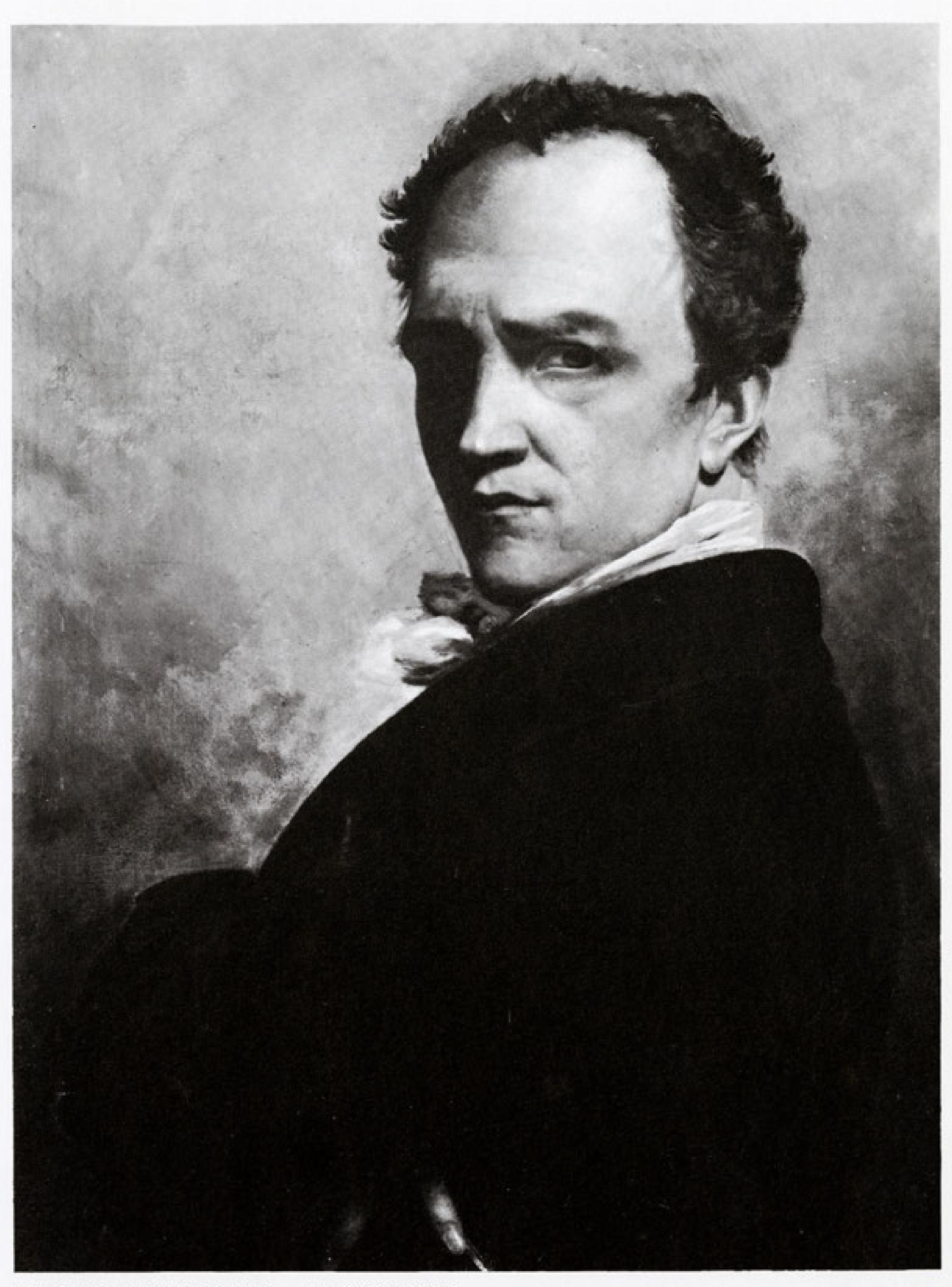
S'il fut sensible à la vérité psychologique de ses modèles, Navez le fut également à la manière dont il pourrait en rendre compte. Ceci l'amena à remplacer parfois le modelé cher aux peintres néo-classiques par une touche mobile qui annonce le réalisme (*Portrait de Jacques de Lathuy*, 1840).

Peintre d'histoire, de scènes religieuses et de genre très marqué par l'esthétique du temps, portraitiste néo-classique annonciateur du réalisme, Navez joua en plus, je l'ai dit, un rôle d'éducateur extraordinaire dans la Belgique d'alors. Inspecteur des académies de province préoccupé de voir respecté le néo-classicisme, directeur pendant plus de vingt-sept ans de l'Académie de Bruxelles, Navez forma, parmi d'innombrables disciples, quelques grands peintres réalistes, wallons et flamands. Citons Charles De Groux, Constantin Meunier et Théodore Baron, dont il sera question plus loin, sans oublier Alfred Stevens et Eugène Smits.

Annoncé par Joseph Dreppe, qui précède surtout le romantisme, le néo-classicisme est le fait, en Wallonie, de trois élèves de David. Tous trois doivent surtout être retenus pour leurs portraits. Lefèbvre précède le romantisme par l'ambiance qui baigne son œuvre. Hennequin portraitiste appartient bel et bien à cette École dès le début du XIXe siècle. Quant à Navez, il préfigure le réalisme non seulement par son respect de 'l'autre' mais parfois par sa technique.



FRANÇOIS-JOSEPH NAVEZ. JEUNES FILLES AUX OISEAUX. *Toile. 1850. Charleroi, Musée Communal.*



FRANÇOIS-JOSEPH NAVEZ. AUTOPORTRAIT.
Bois. 1826. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Photo A.C.L.).

Comme le néo-classicisme, le romantisme en peinture est largement dominé par l'art français qui impose au monde occidental ses directives les plus significatives. Grosso-modo, il se situe en France entre 1820 et 1848 et se définit pleinement vers 1825 avec Delacroix. Les peintres wallons, qui, déjà, n'adhéraient pas totalement au néo-classicisme, ne peuvent presque jamais être perçus à travers la seule École romantique. Après Joseph Dreppe, dans une part de son œuvre, Antoine Wiertz, Léopold Fissette et Henri-François Hansay sont les seuls en Wallonie à la représenter par la technique employée.
Les artistes wallons de l'époque ont surtout excellé là où le contact avec la nature se révèle indispensable. Autant dire qu'ils ne furent pas à l'aise dans les genres considérés comme 'nobles' à l'époque, notamment dans la peinture historique et religieuse. Mais nos paysagistes ont réalisé des œuvres parfois remarquables. Gilles-François Closson — dont il sera question plus loin — participa à Rome entre 1825 et 1830, avec de nombreux peintres étrangers, au mouvement de libération du paysage.
Les peintures de genre de Vieillevoye, commentées dans le prochain chapitre, de Wiertz et surtout de Fissette (*Le ballon échappé*) sont proches de nombreux écrits wallons ironiques et satiriques. Elles rendent compte avec verve et piquant, avant celles de Philippet et de Dupagne et après celles de Defrance, des scènes de la rue et des mœurs populaires. Quant aux portraits réalisés en Wallonie, ils sont légion, la plupart des artistes ayant sacrifié à ce genre en tout ou en partie. Nous allons en parler plus longuement.

Le portrait. BARTHÉLEMY VIEILLEVOYE (Verviers 1798-Liège 1855) a réalisé des peintures dans tous les genres. Ses portraits sont particulièrement intéressants. Il était encore élève de l'Académie d'Anvers, lorsqu'il peignit, en 1819, un premier *Autoportrait*. Il se donne fière allure devant un tableau esquissé. Le dessin ne manque pas de caractère, mais le traitement pictural reste assez faible, surtout dans le rendu du vêtement. Quelques touches animent le visage que structurent de grands aplats. Son *Portrait d'une vieille dame* (1826) du Musée de Verviers est significatif de la technique que Vieillevoye emploiera désormais. Après avoir dessiné avec précision les traits du visage, Vieillevoye recouvre la face d'un aplat rehaussé de glacis plus ou moins intense chargé d'accentuer la saillie du dessin. Quant aux lumières, elles sont rendues par des touches claires et épaisses qui contrastent avec le modelé lisse et fin de l'ensemble. Les vêtements sont dessinés et peints avec la même précision que le visage; les tours et détours des dentelles ornant la coiffe des dames de ce temps ne décourageant pas l'artiste. Quant à ses couleurs, froides et acides, elles évoquent la porcelaine ou, plutôt, le métal. Dans ce sens, on remarquera la prédilection de Vieille-



PORTRAIT D'UNE VIEILLE DAME *par* BARTHÉLEMY VIEILLEVOYE. *Toile signée et datée: 1826. Verviers, Musée Communal.*

voye pour un noir bleuté et un rouge qui tient à la fois de l'écarlate et du carmin.
Particulièrement à l'aise dans ses portraits de personnes d'âge, Vieillevoye sut cependant peindre de jeunes enfants. Son *Portrait du jeune virtuose Henri Vieuxtemps* et celui d'un autre enfant-prodige *Guillaume Verbist* ont été peints avec finesse et sensibilité Nous sommes loin du *Portrait de Monsieur Hubeau* où Vieillevoye rend compte du visage grêlé de son ami en 'irritant' la matière picturale.
En 1837, Vieillevoye se fixa à Liège où il venait d'être nommé directeur de l'Académie et conservateur du Musée des Beaux-Arts. Il y poursuivit sa brillante carrière de portraitiste de la bourgeoisie. Son *Portrait de Monsieur Berleur*, rentier et amateur de tableaux, est intéressant puisqu'il peut être comparé à celui du même personnage peint auparavant par Hennequin. Des deux œuvres, celle du maître lyonnais paraît la plus récente par la technique. Elle oppose en effet au métier rigoureux de Vieillevoye un faire plus enveloppant, évocateur de la vie sensible du modèle.
À la fin de sa vie, Vieillevoye fut marqué par l'échec total de son *Assassinat de La Ruelle* (1853). De ce moment, doit dater son second *Autoportrait*. Ici, l'artiste n'a pas pris la pose, comme dans le premier, mais s'est placé devant le cruel objectif que sont ses yeux impitoyables. Il se regarde alors que sa carrière s'achève, carrière qui l'amena, dans les genres considérés comme nobles à l'époque, à quelques grands échecs. Sa peau blanche est légèrement bleutée dans les ombres très rares et le sang, qui a fui le visage d'une pâleur mortelle, afflue en force sous les paupières fatiguées, cernées d'un double trait rouge acide, sous l'aile du nez et sur les lèvres. Cette œuvre dépasse en férocité les nombreux portraits que Vieillevoye fit de ses contemporains.
En pleine époque romantique, Vieillevoye a préféré, nous venons de le constater, un trait proche du burin à une touche rendant compte de son état d'âme personnel. Il répugne également à styliser tant soit peu les formes comme le font les classiques. Vieillevoye adopte ainsi, en face du modèle, une attitude objective; il aime à pénétrer 'l'autre' avec la pointe du crayon comme un chirurgien avec son scalpel, le corps du patient. Cette attitude est réaliste, non dans le sens de l'École de 1848, mais dans celui de l'art allemand du XVI[e] siècle.

WIERTZ, dont nous parlerons plus loin pour l'essentiel, fit, ainsi qu'il le déclara lui-même, des portraits 'pour la soupe'. C'est dire qu'il ne leur accorda pas d'intérêt. Les critiques qui se suivirent jusqu'à Luc Haesaerts en firent autant. Celui-ci se demanda enfin 'si les portraits bâclés de Wiertz sont complètement dénués d'intérêt. Comme tout ce qui émane de cette personnalité bizarre, ajoute-t-il, ils exercent une espèce d'attirance, une manière de fascination. La présence de l'insolite s'y fait sentir'. Et Luc Haesaerts de se demander si Wiertz ne serait pas 'une sorte de précurseur du surréalisme'. Nous n'irons pas jusque-là. Ce que nous croyons, en revanche, c'est que Wiertz est le seul portraitiste wallon vraiment romantique. Et s'il l'est, c'est grâce à la mobilité de sa touche qui tend à placer 'l'autre' dans un univers de passage.
Parmi ses beaux portraits, signalons celui de sa fiancée liégeoise, *Mademoiselle Gyselinck*. Wiertz y rend compte, d'un pinceau souple et rapide, et dans un coloris très fin, du charme quelque peu romantique de cette jeune fille qu'en définitive il n'épousa pas. Du *Portrait de Madame Gyselinck*, Albert Mockel parle très bien. Il 'admire l'expression du visage, le dessin ferme et souple des mains et l'extrême délicatesse de l'exécution dans le délicieux bonnet. Mais, ajoute Mockel, je suis frappé surtout par le naturel de la pose et par l'étonnante vie de cette figure. Tout, dans le visage, est discrètement en action; il sourit, d'un sourire très complexe qui part du menton, s'appuie légèrement à la commissure des lèvres, s'aiguise finement au bout du nez, et se met à parler par les yeux. Mais l'œil droit, dirait-on, s'étonne un peu et interroge encore, lorsque déjà l'autre œil juge malicieusement'. Mockel fait ici allusion à l'idée que Madame Gyselinck devait se faire de celui qui aurait pu devenir son gendre.

Des portraits, Wiertz en fit partout. Réalisés à Anvers, à Rome, à Paris, à Liège, à Dinant ou encore à Bruxelles, ils font la preuve de ses qualités de psychologue.

Après Wiertz, je ne puis qu'évoquer rapidement la figure douloureuse de Henri-François Hansay (Verviers 1805-Soiron 1866), dont l'*Autoportrait* (1833-1835), la seule peinture que l'on ait conservé de lui, frappe par l'intensité de son expression et doit être placée dans l'École romantique. Hansay eut une vie misérable. Porte-drapeau des volontaires verviétois, il fut grièvement blessé au combat de Sainte-Walburge (1830). Il resta défiguré. Durant deux ans, de 1833 à 1835, il suivit les cours de l'Académie d'Anvers et réalisa en plus quelques œuvres personnelles, dont l'*Autoportrait*. Dès la fin de l'année 1835, il abandonna la peinture pour la philologie. Même après sa mort la malchance l'a poursuivi puisque la plupart de ses œuvres ont été détruites dans un incendie.

Célèbre dans le monde entier pour ses peintures d'histoire, LOUIS GALLAIT (Tournai 1810-Bruxelles 1887) suivit les cours de Hennequin à l'Académie de sa ville natale puis ceux de Wappers à Anvers. Il acheva sa formation à Paris auprès d'Ary Scheffer, peintre d'histoire très coté à l'époque.
Outre ses 'grands tableaux', Gallait peignit de nombreux portraits. Choyé par la grande société de son temps, ses modèles appartiennent à la cour, la noblesse, la haute bourgeoisie et au monde des arts. On a parlé, à propos de la figure du *roi Léopold II* et de celle de la *reine Marie-Henriette*, de 'chromos' géants, de figures de musée de cire dressées dans un bric-à-brac. On constate cependant des qualités de psychologue dans d'autres œuvres, notamment dans les portraits de *Barthélemy Du Mortier* et de *Madame Picke*. Plus classiques que romantiques, ces œuvres ne manquent certes ni de distinction, ni de finesse. D'autres portraits annoncent parfois le réalisme par la mise en page audacieuse (*Portrait du colonel Hallard*).

Contrairement à Vieillevoye, Wiertz et Gallait, JEAN-MATHIEU NISEN (Ster-Francorchamps 1819-Liège 1885) fut surtout un portraitiste. Après avoir suivi les cours de l'École de dessin puis de l'Académie de Liège, il apprit à peindre à Anvers avec Mathieu Van Brée et Gustave Wappers. Ayant obtenu la bourse Darchis, Nisen arriva à Rome au début de 1841. Il faillit bien y perdre toutes ses qualités en suivant les cours d'Overbeek, un des chefs de file de l'École nazaréenne. Tous ses tableaux religieux relèvent d'ailleurs de cette esthétique. Heureusement, Nisen réalisa aussi en Italie des aquarelles de la campagne romaine et des types pittoresques du pays qui prouvent qu'au contact de la réalité notre artiste oubliait l'École, savait ne plus être sensible qu'à l'agencement des plans d'un paysage et au chatoiement des costumes du temps.
De retour à Liège en 1846, Nisen y commença une brillante carrière de portraitiste. Il en aurait fait plus de six cent soixante-six, œuvres de qualité et documents précieux sur la bourgeoisie liégeoise. Ces portraits nous montrent que Nisen adapta sa technique aux différences psychologiques révélées par la structure et le coloris des visages. A l'instar d'un Liévin de Winne, l'un des meilleurs portraitistes de son temps en Belgique, Nisen reste cependant classique dans l'esprit. S'il transcrit, par exemple, la laideur hautaine des visages de *M. Henri Tawe* (1870) et d'*Anne-Joseph Bury* (1869), il n'en accuse pas les imperfections comme l'eut fait Vieillevoye, mais confère à ces bourgeois une certaine dignité.
Dans tous ses autres portraits, Nisen s'attacha à la psychologie mais aussi à la qualité sociale de son modèle. Dans ce sens, Nisen fut naturellement le portraitiste attitré d'une bourgeoisie fière de son rang. Ambitieuse, elle constatait, avec un plaisir non dissimulé, que sa condition sociale était perçue par un artiste à la vision réaliste, certes, mais stylée; on sentait que cet artiste avait conscience de peindre la haute société.
Les qualités de Nisen se retrouvent toutes dans les deux versions du *Portrait du procureur général Raikem* conservées au Palais



PORTRAIT DE MADAME PICKE PAR LOUIS GALLAIT. *Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts (Photo A.C.L.).*

couleur de valeur proche du ton de base, ce moyen ayant pour résultat de créer comme une enveloppe autour de la vie intérieure du magistrat. Et certes, c'est bien la vérité psychologique de son modèle que Nisen a toujours recherchée, laissant pour compte ces expressions passagères qui frappent au premier chef les portraitistes de second plan. De même, l'habit est moins une tache de couleur que l'apanage d'une certaine classe sociale, ce qui fait dire à Jules Bosmant que pour Nisen

PORTRAIT DU PROCUREUR GÉNÉRAL RAIKEM PAR JEAN-MATHIEU NISEN. *Toile signée et datée: 1880. Liège, Musée de l'Art wallon (Photo A.C.L.).*



de Justice de Liège (1868) et au Musée de l'Art wallon (1880). Comme tant d'autres, ces deux toiles ont été préparées par un certain nombre d'études au crayon, au pastel et à l'huile. Leur nombre seul indique la grande probité d'un artiste qui n'était cependant pas à son coup d'essai au moment où il les peignit. Comme l'écrivait Jules Bosmant en introduction au *Catalogue* de l'*Exposition rétrospective J.-M. Nisen*, ouverte à Liège en 1928: 'Ni le métier acquis, ni l'habitude ne purent jamais émousser son honnêteté professionnelle, sa tremblante inquiétude, bref, son désir en toute chose, de faire de son mieux'. On remarque d'abord, dans le portrait de Raikem, la qualité de l'harmonie générale que rehausse la robe rouge sur laquelle tranche la large bordure d'hermine blanche. On s'attarde enfin au visage que l'artiste a rendu par la superposition sensible de nombreuses petites touches de

'la robe rouge d'un procureur ne vaut pas tant par la qualité de son rouge, que par les idées de justice, de dignité, d'intégrité qu'elle doit inspirer'.

La peinture religieuse. Si nos peintres excellèrent dans les genres où le contact avec la nature est indispensable, ils firent aussi des œuvres religieuses et historiques. Wiertz excepté, ces genres ne leur réussirent pas.
À partir de la Révolution, l'Église perd tout caractère existentiel et ne sert plus qu'à soutenir la morale et à donner un certain faste aux grands événements de la vie. Ainsi comprise, écrit justement Eugénie de Keyser 'la vie religieuse est aussi stérile aux réalisations artistiques que le greffe d'un tribunal'. De fait, les architectes, sculpteurs et peintres de la première moitié du XIX[e] siècle se tournent vers des modèles préexistants sans les actualiser. Certains artistes, cependant, tentèrent de retrouver les sources mêmes de la foi chrétienne. Pensons à ces jeunes peintres allemands et autrichiens qui formèrent la 'confrérie' des Nazaréens et menèrent une vie quasi monastique dans un couvent désaffecté de Rome. Ils influencèrent de nombreux peintres européens, notamment quelques artistes liégeois. Auguste Chauvin (Liège 1810-1884) et Jules Helbig (Liège 1821-1906), dans tout leur œuvre, Jean-Mathieu Nisen, dans ses peintures religieuses et Victor Fassin (Liège 1826-1906) dans une part importante de sa production, essayèrent en effet de retrouver par la science et la réflexion la foi et le génie des époques révolues. Ils créèrent ainsi des œuvres consciencieuses qu'aggrave le besoin de signifier.
Finalement, Dreppe, dans des œuvres comme *L'ombre de Samuel* et le *Meurtre de saint Lambert*, et parfois Hennequin, sont les seuls à avoir réalisé, dans la technique romantique, des œuvres religieuses de quelque intérêt. Wiertz, quant à lui, on le verra bientôt, chercha, loin de l'Église et de tout dogmatisme, les formes plastiques capables, dans le contexte du temps, de rendre compte de la victoire de l'Amour sur le matérialisme.

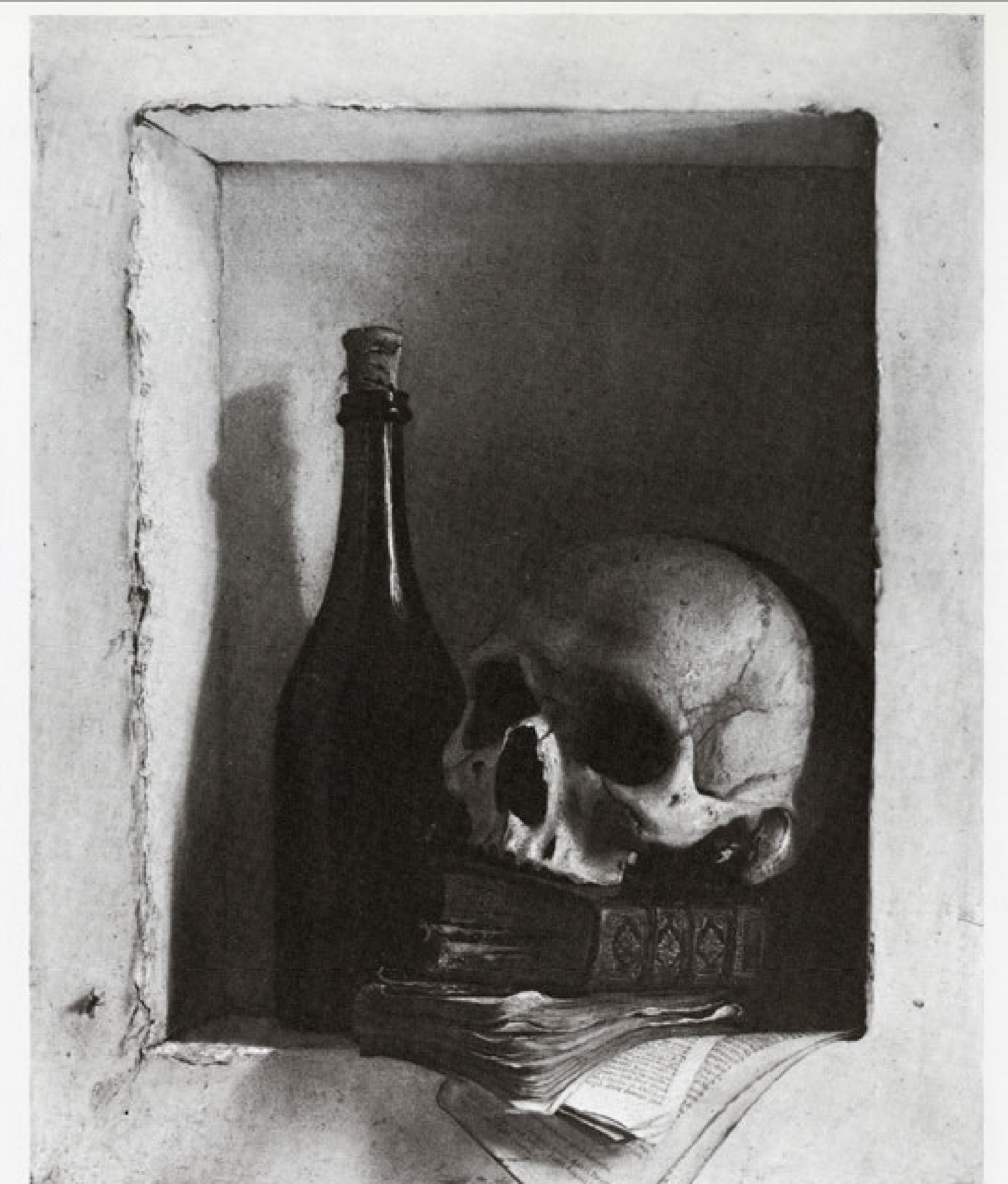
La peinture d'histoire. La peinture d'histoire, nous l'avons dit, fut le genre favori des critiques et des artistes néo-classiques et romantiques. David, Gros, Géricault et Delacroix en firent d'excellentes, inspirées par l'Antiquité, le moyen âge ou les événements contemporains. A leurs côtés, les Nazaréens en Allemagne, Paul Delaroche, Horace Vernet et consorts en France tentèrent en vain de dépasser l'anecdote qui leur servait de point de départ. En Belgique, la peinture d'histoire 'romantique' vit le jour au moment même du succès de la Révolution belge, Wappers triomphant au Salon de Bruxelles de 1830 avec son *Dévouement de Pierre Van der Werff*.
En 1863, Wiertz devait écrire: 'La révolution politique amena la révolution artistique. L'amour de la patrie éveilla l'amour de l'art. On avait combattu pour le bon droit, on voulut combattre pour la bonne peinture. Ce fut un élan superbe: le fusil donnait du cœur au pinceau'. L'enthousiasme, cependant rétrospectif, de Wiertz, ne repose sur rien. Nous n'eûmes pas un Delacroix pour exprimer notre affranchissement artistique, la peinture d'histoire wallonne se plaçant sous la férule de Delaroche et de l'École de Düsseldorf. Dès lors, nous n'aurons droit qu'à un héroïsme de théâtre avec LOUIS GALLAIT, le seul artiste wallon à triompher aux Salons ouverts à Bruxelles et dans toute l'Europe à côté des Gustave Wappers, Nicaise de Keyser et autres Édouard de Biefve. En fait, Gallait ne fit qu'adapter les sujets au goût du jour en les choisissant dans l'histoire nationale (*Derniers hommages rendus aux comtes d'Egmont et de Hornes*). Pour le reste, il croit qu'il suffit de recouvrir ses mannequins de costumes d'époque pour leur donner vie. Ses œuvres historiques sont cependant préparées par des esquisses intéressantes qui valent par leur énergie ou leur réalisme. Gallait fit pour le tableau précité des études d'après les restes de décapités.
Quelques peintres liégeois firent également de la peinture d'histoire en s'inspirant des épisodes héroïques et tragiques de la principauté de Liège. Dans son *Assassinat de La Ruelle, bourgmestre de Liège, en 1637*, Vieillevoye

subit l'influence des peintres liégeois du XVIIe siècle, et principalement, de Carlier, qu'il ne parvint jamais à 'actualiser'. De plus, ses compositions perdent toute intensité dramatique par manque de clarté. Vieillevoye est toutefois supérieur à Chauvin, Helbig et Fassin qui, à l'instar des peintres d'histoire de l'École de Düsseldorf, préfèrent le geste théâtral à l'expression vraie, la couleur fade et cireuse à la touche virulente et passionnée.
Plus mesurée et plus sobre, la *Famille noble devant le conseil des Troubles* de Charles Soubre (Liège 1821-1895) est une belle œuvre. Jules Bosmant a pu écrire à son propos 'Ce ne sont pas des hommes gesticulant et disputant qui s'affrontent mais plutôt des consciences, des idéaux, des façons différentes d'envisager la vie, la mort et les grands devoirs qu'elles nous dictent'.
En fait, seuls Dreppe dans quelques lavis, et Wiertz dans une seule esquisse (*Le triomphe de 1830*) firent des œuvres historiques de qualité dans l'esprit et la technique romantiques. Mais nous oublions... Eugène Delacroix qui, dans *L'assassinat de l'évêque de Liège, Louis de Bourbon* (1829) rendit avec génie un fait de l'histoire de la principauté de Liège, altéré par l'imagination de Walter Scott.

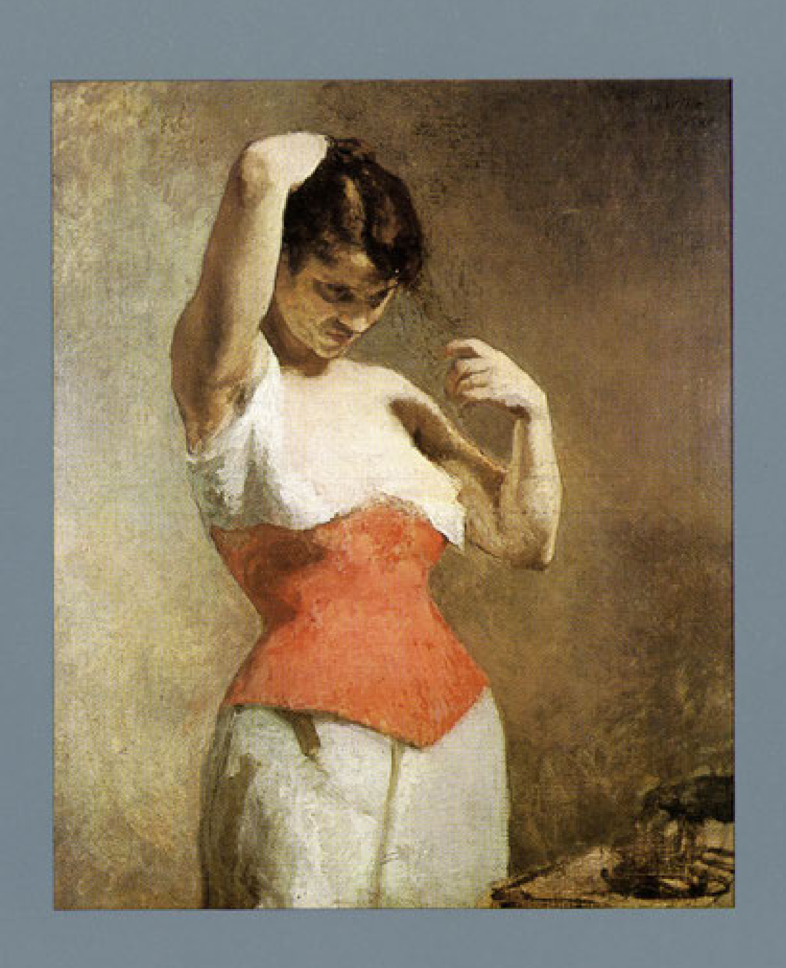
ANTOINE WIERTZ

Le cas Wiertz. Artiste complexe et exceptionnel à tous égards, Antoine-Joseph Wiertz (Dinant 1806-Ixelles 1865) connut dès son vivant un succès qui alla, dans certains cas, jusqu'au délire. Il eut également de nombreux détracteurs, irrités par la diversité de son génie et, plus encore, par son attitude orgueilleuse. Notons à sa décharge que, lorsqu'il était enfant, son père lui déforma l'esprit en ne lui parlant que de gloire. C'est pour y atteindre non pas tant de son vivant que dans les siècles à venir que Wiertz sacrifia sa vie. Il savait cependant — il l'a écrit — que la gloire n'est qu'une chimère...
Remarquablement doué, Wiertz apprit dès son plus jeune âge à peindre, à lire des ouvrages sérieux et à jouer de la musique. En 1820, il est à Anvers où il suit l'enseignement paradoxal de Guillaume-Jacques Herreyns et surtout de Mathieu Van Brée. Tout en lui faisant admirer Rubens et les Vénitiens, Van Brée amena Wiertz à refuser l'École romantique, héritière du grand maître flamand, au nom des Nazaréens et des Préraphaélites. Cet enseignement est certes à la base de quelques graves échecs du peintre dinantais. Ils sont dus à un compromis entre les deux grandes tendances du temps. Cet enseignement l'amena cependant aussi à défendre par son œuvre et ses écrits une conception de la création si originale qu'elle stupéfie ou gêne encore la critique habituée à plus d'unité apparente dans l'œuvre d'un même artiste. Dès 1828, Wiertz — qui a donc vingt-deux ans — déclare que l'expression à rendre régit l'emploi de tel ou tel métier. Il écrit: 'Pour l'expression, l'artiste doit quelquefois tirer parti de la dureté, de la crudité, de la sécheresse et de la discordance; qu'une belle couleur dans un sujet n'est pas une bonne couleur dans un autre; qu'il ne doit pas se laisser séduire par une exécution lâchée dans un sujet où elle doit être heurtée; que l'harmonie doit être ou douce, ou agréable, ou tranchante, selon que le sujet le comporte; que le tableau est totalement manqué si le sujet et l'expression n'y sont pas également rendus'.
Ce texte prouve qu'avant de commencer une œuvre, Wiertz objective le problème autant que faire se peut, tente de trouver par le raisonnement la technique à adopter avant de 'se laisser parler', que cette technique soit issue de son admiration pour Rubens, Raphaël, Michel-Ange, les Vénitiens du XVIe siècle ou encore les petits maîtres hollandais du XVIIe siècle.
Dans la plupart des esquisses d'œuvres reli-

UNE TÊTE DE MORT PAR ANTOINE WIERTZ. *Bruxelles, Musée Wiertz (Photo A.C.L.).*



gieuses ou influencées par des textes littéraires, on discerne l'effet de la composition dynamique, de la saillie expressive, de la touche et de la couleur vivante et variée de Rubens. Toutefois, on remarque dans ces esquisses faites par Wiertz dès 1827 — il était toujours étudiant à Anvers — une densité picturale et un goût pour les couleurs sourdes et passionnées qui sont bien de son temps. Leur intensité les rapproche de celles peintes par Géricault et Delacroix. Les formes de Wiertz sont en outre très abstractisées, les personnages étant réduits à leur dynamique expressive. Quoique plus figuratives, les peintures de genre réalisées à Rome se situent dans la même ligne (*Scène du carnaval romain*, 1835). Par contre, les premières grandes toiles faites par Wiertz d'après ses admirables études sont loin d'atteindre à leur grandeur et à leur originalité, la plastique ne répondant plus à l'expression désirée. Dans *Les Grecs et les Troyens se disputant le corps de Patrocle* (Rome 1836), Wiertz reste obnubilé par le dessin des classiques. Il voulait cependant rendre compte des



ADRIEN DE WITTE. LA FEMME AU CORSET ROUGE. *Toile. Signé et daté (1880). Liège, Musée de l'Art wallon (Photo Francis Niffle, Liège).*

déchaînements surhumains évoqués par Homère.
En fait, *La révolte des Enfers contre le Ciel* (Liège 1841), inspirée par le *Paradis perdu* de Milton, est la première grande peinture où Wiertz, quoique trop influencé par Rubens, trouve des accents personnels. La touche se libère du trait et participe à l'expression. En outre, l'œuvre n'est plus peinte comme un bas-relief mais dans des espaces multiples où se développent, venant du bas de la toile, des formes fantastiques et monstrueuses abstractisées. De-ci, de-là, des touches de couleur isolées, lyriques et de matières différentes, renforcent encore la puissance dynamique de l'œuvre et nous permettent de prendre conscience du parti que Wiertz sut tirer de ses croquis faits d'après le Vésuve en éruption (1837). Mais c'est seulement dans *Le phare du Golgotha* et dans *Un Grand de la terre* (Bruxelles 1859 et 1860) que Wiertz se libérera totalement de Rubens mais aussi de Michel-Ange et des Vénitiens. Dans ces œuvres, peintes selon son procédé de la peinture mate, hélas peu résistant, Wiertz transpose *picturalement* la victoire du spirituel sur le temporel et nous fait participer à un monde à la fois fantastique et mystique en exploitant de façon très personnelle et exemplaire pour la première moitié du XIX[e] siècle, les 'vertus' expressives de la touche-matière-lumière-couleur. Il annonce ainsi directement la peinture non-figurative. Sur un autre plan, les œuvres de Wiertz révèlent une confiance en l'évolution de l'humanité assez exceptionnelle en un temps où dominent l'inquiétude du présent et de l'avenir ainsi que la nostalgie du passé, sentiments merveilleusement rendus par Delacroix. Cette confiance de Wiertz se retrouve par ailleurs dans plusieurs textes regroupés dans ses *Œuvres littéraires* (Bruxelles 1869) et dans d'autres toiles.

ESMÉRALDA *par* ANTOINE WIERTZ. *Toile non signée ni datée. Bruxelles, Musée Wiertz (Photo A.C.L.).*



A l'instar de Rubens, Raphaël influença Wiertz dans de nombreuses œuvres. Il l'avait déjà étudié lors de son premier séjour à Paris (1829-1832). Il continuera de l'admirer en Italie (1834-1837) et copiera même une de ses œuvres, *La Vierge à la chaise*, pour l'église de Dinant. En outre, il peindra à Rome *Heureux temps*. Il y imite outrageusement Raphaël sans en retrouver ou renouveler l'esprit comme sut le faire Ingres. En 1840, Wiertz écrit dans son *Éloge à Rubens* que Raphaël 'rend mieux (que Rubens) les formes féminines d'une nature idéale'. Cette phrase nous fait certes comprendre pourquoi Wiertz s'inspira du maître italien dans des toiles édéniques (*Heureux temps*) mais aussi pour peindre ses figures féminines (*Ève, Esméralda*) ou ambiguë (*Satan*).
Le triptyque intitulé *Le Christ au tombeau* (Liège 1839) est surtout intéressant pour ses deux volets (*L'ange du mal* et *Ève éprouvant la première inquiétude après le péché*). Le

caractère androgyne du Satan, obtenu par un dessin et par un modelé raphaélesques, rend plus complexe et par là plus attachante cette personnification du mal. D'autre part, on peut dire avec Mockel que 'l'expression si particulière du visage (d'Ève) déjà marqué d'un trouble encore à demi-inconscient, est une des plus heureuses trouvailles de l'artiste'.
La figure d'*Esméralda* (Liège 1839), inspirée par *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo, est proche de l'Ève du triptyque par le climat qui la baigne. Plus qu'une danseuse des rues, Wiertz a voulu peindre ici la femme languissante d'amour (le nom de Phébus qu'elle vient d'arranger sur ses genoux témoigne assez de la direction de ses pensées). Cette toile nous fait penser à Gustave Moreau qui, plus tard, créera un type de femme analogue dont le caractère sensuel et équivoque sera renforcé par l'éclat des pierreries. Subtilement romantique, *Esméralda* fut peinte au même moment que *Quasimodo*, figure brutale dans laquelle la haine et la dissimulation se dessinent sous la disgrâce physique. Au modelé lisse de l'*Esméralda*, Wiertz oppose ici une technique large et tout en saillie où la touche domine. Doit-on s'en étonner puisque Wiertz écrivit, toujours dans son *Éloge à Rubens*, que Rubens rend mieux (que Raphaël) 'les formes viriles qui accusent la force, la vigueur, la puissance'.
Les nombreux *Nus* peints par Wiertz accordent de façon personnelle le trait souple et gracieux de Raphaël à la plénitude sensuelle de Rubens. L'optique de ces œuvres est cependant bien différente de celle des deux maîtres anciens. Le peintre dinantais voulut en effet stigmatiser dans ses *Nus* la coquetterie ou le désir mais se montra paradoxalement un grand amoureux du corps de la femme au point de réaliser quelques-unes des œuvres les plus érotiques du XIXe siècle.

Wiertz, qui avait quitté Liège en 1845, un an après la mort de sa mère, commença à Bruxelles de nouvelles séries d'œuvres. La première, inspirée par des faits divers, fait la preuve de son amour des hommes, certes, mais aussi de son angoisse de la mort. *Pensées et visions d'une tête coupée*, peinte pour lutter contre la peine capitale, *Le suicide*, peint pour stigmatiser le matérialisme désenchanté, sont des œuvres où Wiertz, dit Fierens-Gevaert, tente de capter le moment de la fin physique mais présente ses phantasmes sous un vêtement philosophique. Pour accentuer le vérisme de certaines toiles macabres — et d'autres érotico-morales (*La liseuse de romans*) —, Wiertz les faisait voir à travers une sorte de stéréoscope.

Croyant au progrès humain et pensant que la perfection de l'homme amènerait celle des sociétés, Wiertz fut un des rares artistes, sinon le seul, à représenter le courant communisant et scientiste de 1850. Il livra pour cette 'religion' ses derniers combats. Il peignit ainsi des œuvres antimilitaristes (*Dernier canon*) et fraternelles (*Les partis jugés par le Christ*), d'autres où il 'invente' une nouvelle religion (*Le phare du Golgotha* et un *Grand de la terre*) et d'autres enfin où il révèle aux hommes l'avenir merveilleux qui les attend (*La puissance humaine n'a pas de limites, L'histoire de l'humanité*, ensemble de sculptures qui sont d'un vrai sculpteur). La majorité des œuvres sociales ou inspirées par son amour de la justice et sa croyance au progrès n'ont guère de qualités plastiques. Il faut en excepter *Le phare du Golgotha* et un *Grand de la terre*, dont il a été question plus haut.
Wiertz fit enfin, outre les portraits déjà vus, des peintures de genre, des natures mortes et des paysages qui ont joui au XXe siècle d'une estime dont seules ses grandes compositions bénéficiaient au siècle précédent. *La tête de mort, La levrette, La carotte au patientiotype* sont des chefs-d'œuvre influencés par les petits maîtres hollandais du XVIIe siècle. Ses *Scènes de carnaval* et son *Longchamps à la villa Borghèse*, peints à Rome dans l'esprit de Rubens, et les *Botteresses*, peintes à Liège, font la preuve de sa verve, de l'acuité de son esprit, de sa malice et, chose rare chez Wiertz, de son humour. Dans d'autres toiles enfin, il a transcrit à merveille la noble grandeur du paysage romain.



LES 'BOTTERESSES' PAR ANTOINE WIERTZ. *Les 'botteresses' sont des femmes qui portaient la hotte pour aller au marché, prenant les sentiers les plus courts. Toile non signée ni datée. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Photo A.C.L.).*

Pour conclure, il nous suffira de rappeler que Wiertz a su, ainsi qu'il le désirait ardemment, travailler dans tous les genres et choisir la technique en fonction des fins expressives désirées. Ces fins expressives qui nous révèlent Wiertz obsédé par la mort et par l'érotisme, obsessions qui trouvèrent toutefois leur contrepartie dans une vision mystique, voire heureuse d'un monde où, grâce au progrès constant de l'humanité, le spirituel l'emportera bientôt sur le temporel.

Guy VANDELOISE

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Outre les données générales fournies dans l'article de Jules Bosmant qui suit, citons plus particulièrement, dans l'ordre alphabétique:
Pour le néo-classicisme et le romantisme: J. BOSMANT, *La peinture et la sculpture au pays de Liège de 1793 à nos jours,* Liège, 1930. Catalogue de l'Exposition. *Le Romantisme au pays de Liège,* Liège, 1955. P. COLIN, *La peinture belge depuis 1830,* Bruxelles, 1930. E. DE KEYSER, *L'Occident romantique, 1789-1850,* Genève, 1965. CH. FAIDER, *Beaux-Arts. Exposition de Bruxelles en 1836, in* la *Revue Belge,* Liège, t. 4, 1836, pp. 212-217. P. FIERENS, *La peinture au XIXe siècle, in L'art en Belgique du Moyen Âge à nos jours,* 3e éd., Bruxelles, s.d. L. HAESAERTS, *Histoire du portrait de Navez à Ensor,* Bruxelles, 1943. J. HELBIG, *La peinture au pays de Liège et sur les bords de la Meuse,* Liège, 1903. F. MARET, *François-Joseph Navez,* Bruxelles, 1962. G. VANDELOISE, *La peinture et les peintres à Liège de 1795 à 1870,* 1970, manuscrit.
On consultera également D. COECKELBERGHS, *Les Peintres belges à Rome* (1700-1830), qui énonce sur Navez des vues intéressantes et tente une réhabilitation du peintre wallon ANDRÉ-CORNEILLE LENS (1739-1822) dont Paul Fierens, *op. cit.,* p. 399, a jugé sévèrement 'les froides compositions mythologiques'.

Pour Antoine Wiertz voir plus spécialement: H. COLLEYE, *Antoine Wiertz,* Bruxelles, 1957. FIERENS-GEVAERT, *Antoine Wiertz,* Turnhout, 1920. M.G., *Grauen Statt Grösse. Die Hauptwerke des belgischen Malers Antoine Wiertz, in Du,* juillet 1974, pp. 54-75. A. MOCKEL, *Antoine Wiertz, esquisse d'une étude sur l'homme et son œuvre, in Annuaire des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique,* t. IV, 1943-1944.

Sur Louis Gallait, voir en dernier lieu la thèse de doctorat soutenue à l'Université de Louvain en 1973 par G. LE BAILLY de TILLEGHEM et dont un résumé a paru dans la *Revue des archéologues et des historiens d'art de l'Université de Louvain,* t. 7, 1974, pp. 229-230.

Le réalisme et le naturalisme

Le Réalisme! Par une bien rare rencontre, ne nous voilà-t-il pas, pour une fois, d'accord? Flamands et Wallons nous sommes tous des Réalistes! Nous l'avons toujours été: l'histoire nous y a contraints.
Pays d'Entre-Deux, constamment envahi par des armées étrangères de nationalités différentes, mais qui se conduisent traditionnellement en rançonnant l'habitant, nous avons appris à nous débrouiller de façon réaliste. Au surplus, au Nord comme au Sud, nous avons toujours été fort épris de bonne chère, de frairies prolongées, de beuveries en commun, et les kermesses flamandes, les ducasses ou les fêtes paroissiales wallonnes, n'ont jamais manqué de dévôts! Jean-Baptiste Madou (Bruxelles 1796-1877) passe même pour l'inventeur du cabaret wallon affirme Paul Fierens (p. 453 de *L'Art en Belgique*) et, pour faire bonne mesure, il peuple même ce cabaret de paysans à la Grétry! C'est fort aimable à lui mais, outre que nous doutons fort qu'on ait attendu si longtemps pour ouvrir ces havres rustiques aux éternels assoiffés, nous ne croyons pas que la musique si mesurée de Grétry y ait jamais été fort goûtée.
Quoi qu'il en soit, nous serions fort désireux, pour rendre sa politesse à Madou, de découvrir l'artiste wallon 'inventeur' de l'estaminet flamand. Las! nous n'y avons pas encore réussi!

Il est donc vain de rechercher les précurseurs des Réalistes. Ceux qu'on appelle improprement les Primitifs flamands (il faudrait dire 'les Primitifs septentrionaux') étaient déjà des Réalistes. Mais la terminologie des arts plastiques applique cette épithète aux artistes qui, entre 1860 et 1880, dégoûtés du tableau d'histoire au mètre carré (*L'abdication de Charles-Quint* par le Tournaisien Gallait n'a pas moins de 33 mètres carrés) mesurèrent la vanité de ces exercices de haute voltige où le filet était vraiment trop apparent. Ils voulurent atteindre l'essence des choses et de la vie, et pas seulement leur surface, leur place dans l'événement. La Réalité leur fut un tremplin permettant par l'entremise plastique du spectacle quotidien et, par sa re-création, de s'élever plus haut, jusqu'au langage universel. Car, malgré leur doctrine (copie littérale des êtres et des choses tels qu'on les voit) ou, plutôt, leur désir de n'en point avoir, remarque finement Paul Fierens (*op. cit*, p. 470), malgré aussi leur profession de foi matérialiste, les Réalistes ne sont pas restés insensibles à l'humain, fermés à l'Idéal ou, plus exactement, à l'ineffable. Mais surtout, ils ont enfin redécouvert qu'il existait des problèmes plastiques, une expression plastique, une suggestion plastique agissant sur la sensibilité, bref un langage plastique que les peintres d'histoire dans leur naïve et triomphale éloquence, avaient complètement ignorés.

À LA RECHERCHE DE LA RÉALITÉ

Dans certains de ses aspects, l'art de François Navez participe du réalisme. Mais on peut accorder plus de titres à représenter objectivement cette tendance à JEAN-BAPTISTE VIEILLEVOYE (Verviers 1798-Liège 1855) grâce, entre autres, à une de ses œuvres les plus connues: *Botteresses agaçant un braconnier*.
L'Assassinat de La Ruelle lui est infiniment supérieur parce qu'il est simple et qu'il transcrit fidèlement un spectacle ordinaire et locale-

CHARLES DE GROUX. L'IVROGNE. *Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts (Photo Musées royaux).*

ment véridique. Vieillevoye accuse ici ce qu'il doit à Léonard Defrance.

Charles de Groux (Comines-Hainaut 1825-Bruxelles 1870). Il se situe à un tout autre niveau. En 1853, nous dit Paul Haesaerts, sous l'influence de Courbet, il peint *L'Ivrogne* qui marque l'avènement du Réalisme en Belgique. Par la suite, il peint des scènes de la vie des pauvres, ce qui lui vaut d'âpres critiques: 'Types affreux et stupides traités dans les tons les plus sordides, les plus éteints et les plus canailles de la palette', lit-on dans la presse de l'époque. Celle-ci est mieux inspirée lorsqu'on y lit: 'Empreintes d'émotion mélancolique, ses toiles sont les premières à refléter des préoccupations sociales qui feront bientôt l'objet d'une nouvelle et importante tendance de la peinture'.

TÊTE DE DÉCAPITÉ PAR LOUIS GALLAIT *(Tournai 1810-Schaerbeek 1887). Étude pour l'œuvre 'Les derniers honneurs rendus aux Comtes d'Egmont et de Hornes'. Toile. Vers 1850. Tournai, Musée des Beaux-Arts (Photo A.C.L.).*



Cependant, Paul Fierens lui reproche de n'avoir pas poussé son réalisme jusqu'au bout, de l'avoir teinté de beaucoup de sentiment, parfois de sentimentalisme, de faire penser à Millet bien plus qu'à Courbet; de se complaire dans une mélancolie vaguement littéraire, d'affectionner les thèmes larmoyants. Il critique les tableaux 'historiques' et surtout le *François Junius prêchant la Réforme*, mais le *Pèlerinage de Saint-Guidon* trouve grâce à ses yeux. Contrairement au critique cité par Paul Haesaerts, il loue sans réserve *L'Ivrogne*. Que faut-il en penser? Il me paraît peu équitable de faire grief à Charles de Groux de sa période 'historique', antérieure de dix ans à sa conversion réaliste, disons même naturaliste. Ensuite, on ne peut reprocher à un peintre de 'faire penser à Millet' qui, en dépit de son trop célèbre *Angelus* (il n'y est pour rien, autant condamner Chopin pour sa trop célèbre *Marche funèbre*), fut un très grand maître, méconnu et mal connu. Enfin, je trouve personnellement admirable que, s'arrachant à la voie facile, assurée du succès, de Groux ait eu le courage d'affronter le dépit et la hargne de ceux qui, critiques ou public, assurent tranquillité, fortune et considération à ceux qui ne dérangent pas, qui ne bouleversent pas, leurs catégories mentales.

Antoine Bourlard (Mons 1826-1899). Non mentionné dans l'ouvrage collectif *L'Art en Belgique* publié en 1939 sous la direction de Paul Fierens, le peintre montois Antoine Bourlard ne nous paraît pas mériter cet oubli ou ce dédain. Sans doute une grande part de son œuvre fort diverse (paysages, nus, portraits) est-elle disséminée dans les différents lieux où l'a porté sa vie errante (Paris, Rome, l'Italie). Mais l'artiste a sa place dans une évocation du réalisme wallon par les nombreux types de houilleurs et de hiercheuses qu'il a laissés.

Félicien Rops (Namur 1833-Essonnes 1898). Si l'on ne considère que le graveur, il ne pose évidemment aucun problème. C'est non seulement un Réaliste, mais un Naturaliste exacerbé.

Sander Pierron l'appelle 'le grand Sataniste'. Mais nous n'avons pas à nous préoccuper ici de cet aspect le plus célèbre de son œuvre. Nous envisagerons donc la face, la moins familière de son multiple talent. 'Les peintures de Rops', dit Paul Colin, procèdent d'une conception différente de ses estampes. La ligne n'y joue qu'un rôle secondaire; mais ceux qui connaissent bien son œuvre gravé et ses chaudes harmonies de blancs et de noirs, ombres de velours et arêtes d'argent, retrouvent dans la mosaïque des larges taches colorées, des préoccupations et des tendresses identiques. Quant aux aquarelles de Rops, elles se rattachent plutôt à ses gravures par la nervosité du trait et leur caractère volontiers narratif et symbolique'. Nous ferons volontiers nôtre, la première phrase de cette cita-

FÉLICIEN ROPS. L'ATTRAPADE. *Aquarelle, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts (Photo Musées royaux).*



tion. La peinture de Rops n'est pas seulement différente de ses gravures par la facture, mais par l'esprit. La tension s'y est apaisée; on n'y trouve que le seul souci de traduire, le plus fidèlement possible, le caractère du site envisagé.

C'est une passagère et douce rémission dans cette contrée bénie où, 'là, tout n'est qu'ordre et beauté, luxe, calme et vérité', si on nous permet cet imprudent sacrilège. Plus rien ne subsiste de la frénésie, de l'érotisme étalé des planches qui scandalisèrent les bourgeois et les magistrats de l'époque. Ici nous partageons complètement la pensée de J.-P. Babut du Marès qui s'interroge: 'Y aurait-il une double personnalité Rops? Y aurait-il une personnalité 'feinte' ou mensongère, contrainte ou forcée, cachant parfois la véritable?'

Sans aller jusqu'à formuler si crûment ce dernier soupçon, je crois aussi qu'il y a deux Rops; l'un exprimant sa philosophie de la vie charnelle, l'autre aussi simple, aussi dénué d'intention qu'Artan devant la mer du Nord, que Boudin devant un ciel gris argent. Ce Rops là veut peindre le plus fidèlement, le plus humblement possible, le spectacle qui l'émeut optiquement. Il n'est plus moraliste, il n'est plus que peintre. Et cet ouvrier-là est d'une rare qualité.

L'amoureux des sites d'Anseremme et de la Meuse namuroise, l'auteur de l'*Enterrement au Pays wallon*, celui aussi des vues de la mer du Nord, est l'égal des plus grands marinistes et paysagistes de son temps. Il échappe à la mode. Cet aspect moins connu de son œuvre sera d'ailleurs évoqué bientôt plus en détail.

Armand Rassenfosse (Liège 1862-1934). Il est difficile d'évoquer Rops sans parler d'Armand Rassenfosse. On accole constamment à son nom: 'élève de Rops'. En dépit des années qui les séparent, il me semblerait plus juste de le qualifier de disciple. En peinture, qui doit seule ici nous intéresser, Rassenfosse a, d'après Paul Fierens, 'fixé sous ses divers aspects le type de la femme wallonne' et a laissé 'des nus d'une calligraphie plaisante, un peu mièvre et d'un coloris doucereux'. Qu'on nous permette de ne pas être du tout de l'avis de l'éminent historien. La calligraphie est évidemment exacte, mais elle est surtout scrupuleuse et plus *réaliste* que celle de Rops. Les peintures sur carton, exécutées à la cire, tirent l'éclat par leurs tons mats, fondus. Elles montrent le plus souvent la femme, car Rassenfosse a eu, tout au long de sa carrière d'artiste, l'obsession du corps féminin. L'obsession, et non l'angoisse charnelle. Les modèles de l'artiste ont une sensualité tantôt soumise, tantôt conquérante, dans les gestes du désir amoureux comme dans ceux de la vie quotidienne. Comme Rassenfosse a eu les faveurs d'un vaste public, en Belgique, à l'étranger et tout spécialement en France, certains aspects de son talent restent encore méconnus, en l'absence d'une étude approfondie de son œuvre aujourd'hui dispersée dans de nombreuses collections particulières. Grâce à certains tableaux, on découvre un Rassenfosse inattendu: intimiste lorsqu'il peint le jardin d'une maison amie, ou retrouvant la fraîcheur de l'enfance lorsqu'il évoque, avec la pureté d'un regard attendri et la sûreté d'un coloriste délicat et chaleureux, la simplicité charmante de la *Petite Fille à la poupée*.

Léon Philippet (Liège 1843-1906). Il ne devrait non plus poser aucun problème. Ce fut, en son temps, un maître de la peinture liégeoise qu'il aurait pu conduire très loin, si elle avait eu la sagesse de le choisir pour guide. Hélas! rien n'est plus affligeant que la totale incompréhension dans laquelle il fut plongé. Bénézit le range dans l'École hollandaise. Richard Muther, d'ordinaire mieux informé, l'enrégimente parmi 'les vrais Flamands épais, crus et carrés qui, groupés autour de De Groux, tirent exclusivement la force et la beauté dans leurs œuvres de la grasse terre des Flandres'.

Inutile de protester que Philippet ne fut jamais Hollandais, ni Flamand et que l'essentiel de son œuvre est voué à l'Italie à laquelle il consacra toute sa vie active, qu'il subit directement l'influence de Courbet, à travers Carolus Duran et que, dès 1871, nous avons possédé



ARMAND RASSENFOSSE. PETITE FILLE À LA POUPÉE *(portrait de Palmyre Sauvenière). Peinture datée de décembre. 1908. Liège, coll. part. (Photo José Mascart).*

un peintre soucieux de l'atmosphère, de la clarté qui baigne les objets! Voici enfin de la peinture dans le sens le plus moderne du terme! Toute la vie romaine d'il y a cent ans est enclose dans l'œuvre de ce Wallon ultramontain qui a retrouvé à ses sources le sens méditerranéen de la Vie et de la Beauté. En vérité, l'auteur de *L'Assassiné*, de *Course de Barberi*, de *La rixe*, comme celui de *Osteria* est trop magnifiquement, trop talentueusement Latin pour qu'il ne soit pas remercié des certitudes qu'il confirme avec éclat.

Adrien de Witte (Liège 1850-1935). Le plus intransigeant de nos réalistes, dans ses théories, comme dans la pratique, fut certainement Adrien de Witte, cet aristocrate qui ne tutoya jamais personne, pas même la Nature, avec qui il avait cependant des rapports si étroits. Exigeant et sévère plus encore envers lui-même qu'envers ses élèves, fort préoccupé de gravure dont il fut à Liège le restaurateur, très absorbé par sa longue carrière (trente-six ans)



LÉON PHILIPPET. L'ASSASSINÉ. *Liège, Musée de l'Art wallon (Photo Service T.I.P. Daniel, Liège).*



CONSTANTIN MEUNIER. MANUFACTURE DE TABAC À SÉVILLE. *Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts (Photo A.C.L.).*

dans l'enseignement, on ne compte guère dans son œuvre que quatre-vingts peintures (catalogue dressé par Rassenfosse en 1927). C'est évidemment fort peu. Mais depuis quand estime-t-on un artiste à sa fécondité plus qu'à son talent? À cette aune, Baudelaire serait bien mal coté et... mais n'insistons pas; l'auteur du sonnet d'Arvers et même Georges Simenon, pour des raisons inverses, ne nous le pardonneraient pas.

Adrien de Witte était un idéaliste de l'espèce austère, celle qui fait les réalistes n'acceptant aucune transcendance. Ayant renoncé à l'Italie qu'il aimait, à Paris qui l'avait bien accueilli, pour se consacrer à un professorat desséchant, c'était un docteur Faust qui, ayant été tenté trop vite, s'était mis pour toujours à l'abri du désespoir en tuant en lui tout espoir. Mais il ne tricha jamais. Honnête avec lui-même comme avec les autres, il ne s'abaissa pas; il montra toujours la route des hauteurs, seul, s'il le fallait, sur la haute levée. Une conscience si exigeante ne pouvait évidemment s'accommoder d'une production abondante. Mais elle n'a laissé que des chefs-d'œuvre. Il fut longtemps le maître de la femme au corset rouge que René Huyghe comparait à un Degas. Mais, depuis lors, on s'est aperçu que l'œuvre n'était que la plus connue entre ses égales. Aucune n'est indiffé-

rente. Toutes portent témoignage que, s'il est un nom digne de survivre particulièrement chez les peintres liégeois des XIX[e] et XX[e] siècles, c'est avec celui de Richard Heintz, celui d'Adrien de Witte.

Constantin Meunier (Etterbeek 1831-Bruxelles 1905). Cet artiste aura évidemment sa place prééminente dans l'histoire de la sculpture. Pour le grand public, c'est l'auteur du *Monument au Travail* et, pour ne pas s'encombrer la mémoire, il s'en tient pratiquement là.
C'est commettre une profonde injustice. Durant trente ans, Constantin Meunier s'adonna uniquement à la peinture. Ensuite, la gloire du statuaire relégua dans l'ombre la renommée du peintre. Evidemment, la portée universelle de l'œuvre du premier, son génie, sa signification sociale expliquent cette dichotomie sommaire. Mais ils ne la justifient pas. Meunier, peintre, a laissé des œuvres qui, certes, ne lui vaudraient pas une réputation mondiale mais lui assureraient une place fort honorable dans l'histoire de l'Art. Dès le début de sa carrière, il s'oriente vers le Réalisme, devient l'élève de Navez, l'ami de Louis Dubois et de Charles De Groux. On ne peut même pas lui reprocher, comme on le fit à ce dernier, d'avoir pratiqué une 'peinture historique'. Dès le début, c'est aux travailleurs qu'il s'intéresse: aux souffleurs du Val-Saint-Lambert, aux métallurgistes des usines Cockerill, aux mineurs du Borinage que Camille Lemonnier lui a fait connaître en 1885. En 1882-1883, il fait un voyage en Espagne, afin d'y copier, pour compte du gouvernement belge, la *Descente de Croix* d'un Flamand hispanisé du XVI[e] siècle: Pieter de Kempeneer. Il en rapporta également les éléments du tableau: *Manufacture de tabac à Séville* peint en Belgique en 1889 (Musée de Bruxelles). Les dures conditions du travail, thème dominant de son œuvre, y sont déjà évoquées. Quant aux centaines de dessins d'ouvriers et d'ouvrières en costume de travail, ces paysages enneigés et, très curieusement, ces études de trappistes (*Moine prosterné, Moine assis,* au Musée Meunier), ils semblent vraiment annoncer le sculpteur qui, trente ans après, surgira miraculeusement de la chrysalide. Mais ceci est une autre histoire à laquelle nous réservons plus loin la place à laquelle elle a droit.

LE RÉALISME POÉTIQUE

Et voilà qu'arrivé à la fin de ce chapitre, nous nous trouvons subitement fort intimidé!
C'est qu'il nous faut parler de ce que, dans notre esprit (et dans notre cœur), nous ne pouvons nous empêcher d'appeler 'le Réalisme poétique'! Singulier mariage de mots, dira-t-on! Nous en convenons, et sommes d'autant plus malheureux que, pour traiter ce phénomène étonnant et admirable, il nous faudrait des mots rares, des trouvailles délicates de poète, de ces termes magiques qu'Eluard dans une anthologie inattendue, *Les Frères voyants* (éd. Cercle d'Art, Paris 1952) attribue généreusement à ceux qui s'essayent à traduire dans le commun langage ce qui fut exprimé par des moyens plastiques.
Et, pourtant, ce miracle eut lieu: des hommes orgueilleux et susceptibles, timides et dédaigneux, ont réussi à enclore dans ce que le spectacle de la vie a de plus ordinaire, de plus insignifiant, tout l'ineffable et toutes les rêveries de l'imagination la plus subtile. Chose curieuse, cette réussite surprenante fut due à quelques individus qui formèrent cette confidentielle École verviétoise qu'ignorent toutes nos histoires de l'Art. Ses rarissimes amateurs lui reconnaissent généralement comme chef Georges Le Brun (Verviers 1873-Yser 1914), et ce fut, en vérité, le plus démonstratif et le plus hardi d'entre eux. Il a découvert la vraie Fagne, triste et grise, et le village de Xhoffraix avec ses maisons dérobées derrière la haute haie de charme. Mais à y bien regarder, la création de l'École est due à trois contemporains: Georges Le Brun, Philippe Derchain (Theux 1873-Verviers 1947) et Maurice Pirenne (Verviers 1872-1968).

GEORGES LE BRUN. *LA VIEILLE TRICOTEUSE. INTÉRIEUR À XHOFFRAIX.* 1903. *Huile sur carton. Verviers, Musée Communal (Photo du Musée).*



PHILIPPE DERCHAIN. *VIEUX CHEMIN VERS POLLEUR. Non daté. Dessin rehaussé sur papier. Verviers, Musée Communal (Photo du Musée).*



MAURICE PIRENNE. AUTOPORTRAIT (1906). *Le tableau, avec son échappée sur la vallée verviétoise, est aussi connu sous le titre* 'Le peintre, sa femme et leur chat'. *Bruxelles, Ministère de la Culture française, Administration des Beaux-Arts.*

Ce dernier est peut-être le plus étonnant des trois. On le surnomme, parfois 'le Chardin wallon'. Nous n'estimons pas la comparaison trop ambitieuse. Avouons-le tout bas, nous trouvons même que notre Pirenne a poussé plus loin, sans rien concéder à la folle du logis, la transfiguration des objets les plus humbles. Il s'est fait véritablement, sans pastiche laborieux, une âme de primitif penché sur les choses, assez frais et naïf pour entendre leurs voix obscures, assez habile pour les exprimer, assez clairvoyant pour n'en retenir que les éléments éternels. Il faut voir ce que sa minutie apparente, sa manière feutrée, son dépouillement volontaire sait faire d'un pot de terre cuite, d'un flacon posé sur une tablette, d'un bouquet de jonquilles devant une fenêtre, d'une araignée suspendue à son fil.
En vérité, devant un tel talent, allons plus loin. Devant un génie si original nous sommes prêt à reprendre à notre compte, s'il y consent, la conclusion d'un article de Jean Servais, rendant compte du beau livre que Guy Vandeloise a consacré à Maurice Pirenne en 1970: 'Que les sceptiques ou les incrédules feuillettent l'album. Hélas! combien même et surtout parmi les 'spécialistes' méritent qu'on répète pour eux l'évangélique '*Oculos habent et non videbunt*'!

† Jules BOSMANT

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Pour ce chapitre, comme pour les chapitres voisins, on peut partir de l'ouvrage collectif *L'Art en Belgique*, Bruxelles, 1939, in-4° publié sous la direction du Paul FIERENS qui a personnellement assumé la rédaction du texte relatif au réalisme et au naturalisme.

On consultera utilement le Catalogue de l'Exposition *Cent Ans d'Art wallon* organisée à Liège en septembre 1939, qui comprend des contributions de Jacques HENDRICK, *Les artistes wallons (peintres et sculpteurs) du XIXe siècle*, pp. 14-21 et, du même, *Les peintres et sculpteurs liégeois de 1830 à la fin du XIXe siècle*, pp. 22-25. Charles DELCHEVALERIE y a traité d'*Adrien de Witte à Richard Heintz. Au déclin du XIXe siècle*, pp. 26-33, à compléter par Jules BOSMANT, *La peinture et la sculpture au pays de Liège de 1793 à nos jours*, Liège, 1930, in-4° et par Paul COLIN, *La peinture belge depuis 1830*, Bruxelles, 1930.

Citons également Edmond-Louis DE TAYE, *Les artistes belges contemporains. Leur vie, leurs œuvres, leur place dans l'art*, Bruxelles, 1894, 2 vol.; André FONTAINE, *L'art belge*, Paris, 1925, in-8°; Henri HYMANS, *Belgische Kunst des 19. Jahrhunderts*, Leipzig, 1906; Camille

LEMONNIER, *Histoire des beaux-arts en Belgique*, dans *Cinquante ans de liberté* (1830-1880), t. III, Bruxelles, 1881 ; Camille LEMONNIER, *L'école belge de peinture (1830-1905)*, Bruxelles, 1906; Gustave VANZYPE, *L'art belge du XIXᵉ siècle*, Bruxelles-Paris, 1923. Quant à Luc HAESAERTS, *Histoire du portrait de Navez à Ensor*, Bruxelles, 1942, il prend comme un soin suspect à ne jamais indiquer le lieu de naissance des artistes, dont il traite d'ailleurs avec intelligence.

En manière de comparaison, on peut recourir à Léon ROSENTHAL, *Du romantisme au réalisme. Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, Paris, 1914 ainsi qu'à Oscar ROELANDTS, *Considérations sur l'influence de l'art français en Belgique depuis 1830*, Bruxelles, 1941 (Mémoires de l'Académie royale de Belgique, cl. des Beaux-Arts, coll. in-8°).

Sur Eugène Verboeckhoven, la publication la plus récente est due à Francis DE SIMPEL et Jean-Marie DUVOSQUEL, *Deux cent soixante-cinq dessins du peintre animalier Eugène Verboeckhoeven (Warneton 1798-Schaerbeek 1881)*, Comines, 1975 (*Mémoires de la Société d'histoire de Comines et de la région*, t. V, fasc. 1).

Charles de Groux et les réalistes belges du XIXᵉ siècle ont fait l'objet d'une exposition en 1932: *Les maîtres de la Société libre des Beaux-Arts*. Catalogue, Bruxelles, 1932 (Introduction par Gustave VANZYPE). On continuera à se référer à E. LECLERCQ, *Charles de Groux*, Bruxelles, 1871, à A. SIRET, dans *Biographie nationale*, t. VIII, 1886, E. BARNAVOL, dans *Société nouvelle*, 1907, pp. 153-169 et au *Catalogue de l'Exposition de Charleroi*, 1911, n° 188-191. Sur Antoine Bourlard, cf. L. DE VILLERS, *Le Passé artistique de Mons*, 1886; Éd. MARCHAL, *A.-J. Bourlard*, dans *Annuaire de l'Académie royale de Belgique*, 1903.

Pour Félicien ROPS, je renvoie à l'orientation bibliographique du chapitre relatif à la gravure. Quant à Armand Rassenfosse, il vient de faire l'objet d'une rétrospective en 1975, dans laquelle son œuvre picturale était privilégiée par rapport à sa production de graveur. Cf. le Catalogue de l'Exposition organisée au Musée de l'ancienne abbaye de Stavelot et au Service provincial des Affaires culturelles de Liège (juin-octobre 1975), avec des contributions de Jean REMICHE, *À propos d'Armand Rassenfosse*, et de Louis LEBEER, *Armand Rassenfosse*, Liège, 1975, 25 pp.

Sur le réalisme poétique, propre à l'école verviétoise, cf. *Georges Le Brun (1873-1914)*. Catalogue de l'exposition organisée au Musée d'Ixelles et au Musée des Beaux-Arts de la Ville de Liège, Ixelles-Liège, 1976, avec une introduction de Francine-Claire LEGRAND; Charles DELCHEVALERIE, *Quatre artistes verviétois*, dans *Wallonia*, t. 20, 1913, pp. 513-517.

Sur Maurice Pirenne, l'étude la plus complète est due à Anne-Véronique DOSSIN, *Maurice Pirenne*, mémoire dactylographié présenté à l'Université de Liège, 1969-1970. Voir aussi André BLAVIER, *Maurice Pirenne, le peintre, quelques reproductions*, Bruxelles, 1954, in-8°; A. KAIVERS, *Un peintre du pays verviétois: Maurice Pirenne*, dans *La Vie Wallonne*, t. III, 1922-1923, pp. 127-135.

Le paysage en Wallonie au XIXe siècle

Il est un genre — le paysage — et une époque — le XIXe siècle — où bon nombre d'artistes wallons excellèrent: néo-classiques, qui amorcent les découvertes de nos sites, romantiques, amoureux des charmes de la Meuse ou de la grandeur sauvage de l'Ardenne, réalistes, à la poursuite d'une image objective mais non dépourvue de sentiment régionaliste, pré-impressionnistes subtils, moins soucieux de théories que de l'expression nouvelle, plus libre et plus spontanée, d'un climat physique et poétique. Non, ces peintres wallons des trois premiers quarts du siècle dernier sont loin d'être les parents pauvres de l'art en Belgique. Qui plus est, certains d'entre eux, replacés dans le contexte artistique national, apparaissent comme de véritables pionniers, comme des novateurs qui rendirent à la peinture belge une vitalité nouvelle.

Aussi, n'est-ce pas solliciter l'histoire que de les retirer de l'ombre ou de la pénombre, en attendant qu'une plus vive clarté soit faite, et de mettre en évidence leur personnalité, leur talent et leur apport. Disons-le d'emblée pour écarter toute équivoque: il n'y a point parmi eux un David, un Delacroix, un Courbet, un Corot ignorés. Mais ils sont assez nombreux ceux qui, à coup sûr, méritent une bien meilleure considération que celle dont ils ont encore à subir les effets, après les jugements à l'emporte-pièce d'un Paul Colin ou les *a priori* d'un Camille Lemonnier.

Le rôle des paysagistes wallons dans la peinture belge du XIXe siècle fut essentiel. Bien qu'il soit, en général, assez timidement évoqué (mais à qui la faute?), deux historiens de l'art flamand, dont nul ne niera la haute compétence, l'ont reconnu. Léo Van Puyvelde écrit à propos de la peinture en Belgique de 1830 à 1930: 'Affirmons-le nettement au seuil de ce chapitre, c'est peut-être bien nécessaire: dans l'évolution de l'art belge, les paysagistes ont été les premiers à produire un art national et ils ont toujours produit le meilleur art autochtone'.

Quant à Paul Fierens, il constate que 'les Flamands, à l'origine, sont peut-être moins attirés par le paysage que les Wallons. Coloristes, cela va sans dire, ils prendront une ample revanche avec Henri De Braekeleer, De Greef, Vogels, dès que s'annoncera l'impressionnisme. Auparavant, les Wallons dominent: Fourmois, Boulenger, Artan, Baron. Ce sont eux qui libèrent le paysage'.

Il était exaltant, en 1930, de célébrer le centenaire de la Belgique en y associant le centième anniversaire d'une peinture qui se découvrait une spécificité belge. Un leitmotiv, sorte de 'Peintre sortant du tombeau', entonné sur un air de *Brabançonne,* fut abondamment répété. Le tombeau, en l'occurrence, était représenté par le style néo-classique d'inspiration française. On sait que Louis David vint achever ses jours en Belgique et que le Carolorégien Louis Navez fut son plus illustre porte-parole. Matière à reproche! 'Au lieu de développer chez les Flamands la tendance native, parallèlement à l'observation de la réalité, il (Navez) acheva de l'absorber dans son effrayante individualité'. Ainsi vaticine Camille Lemonnier qui, sentencieusement, conclut: 'Là fut son erreur, là fut son crime. Par sa faute, l'art belge détourné de sa voie, emboîta le pas de l'art français'.

Ce touchant synchronisme entre l'art et la politique, qui nous aurait donc valu d'assister en 1830 à une double naissance — celle d'une patrie et celle d'une peinture, le romantisme belge —, n'en reste pas moins une vue de l'esprit. Bien sûr, des artistes vont brosser de

vastes compositions historiques, célébrant les heures glorieuses du jeune État. Mais, comme l'observe avec pertinence Albert Dasnoy, le Salon officiel de Bruxelles de 1830, était en entier de tendance davidienne. Et de se demander comment, à si petite distance de Paris, la Belgique ait pu rester sourde au tapage romantique.

Une explication peut être avancée, qui situe de manière quelque peu différente la peinture belge au cours du premier tiers du XIXe siècle. Le néo-classicisme, tel que le dictaient David et ses émules, concentrait toute sa production dans deux domaines bien déterminés: la peinture d'histoire et le portrait. Quant au paysage, il était considéré comme genre mineur, indigne du talent d'un véritable artiste.

Or, des paysagistes, il y en eut toujours, malgré le discrédit qui sévissait surtout en France et que propageait l'idéal davidien. Mais on a peut-être eu tort, dans le milieu des historiens français et belges, de n'accorder qu'un regard rapide ou de fermer les yeux sur ce qui se pratiquait ailleurs, et notamment en Allemagne, en Angleterre et en Suisse. Dans ces pays, en effet, et dès le dernier quart du XVIIIe siècle, la peinture de paysage avait retrouvé une vigueur nouvelle. Une branche originale ne cessait de croître et de se développer en de multiples rameaux: le paysage montagnard.

LA REDÉCOUVERTE DU PAYSAGE WALLON

Sans se soustraire entièrement à l'idéal néoclassique, ne serait-ce que par la présence de personnages mythologiques, qui assurent en quelque sorte la justification du titre, sinon du sujet, le tableau s'impose d'abord par son large paysage de montagne. Ainsi chez les Tischbein, par exemple, et mieux encore dans les œuvres de Joseph-Anton Koch, l'élément paysagiste se compose de massifs rocheux, de pics, de ravins, de névés, le tout souvent baigné dans une lumière tragique. Ce décor, mi-inventé, mi-composé d'après des morceaux de nature, en acquérant son autonomie et en s'identifiant à des sites alpestres ou tyroliens, choisis pour leur grandeur, leur démesure, leur pathétique, leur sauvagerie, se teinte bien vite d'accents purement romantiques.

La veine est dès lors exploitée par de nombreux paysagistes, qui œuvrent, dès 1800, aux côtés des néo-classiques de stricte observance. Ce retour à la nature et plus particulièrement à certains aspects du paysage, devait bien vite répondre à l'idéal romantique. On verra désormais des peintres de nos régions suivre le mouvement. Ils s'en iront parfois bien loin, en Suisse, en Norvège, en Autriche à la recherche de motifs accidentés pour se constituer un répertoire de formes: glaciers aux arêtes tranchantes, escarpements vertigineux, précipices hallucinants, cascades aux eaux bouillonnantes, sapins tragiques, ciels de tempête. Si bon nombre d'entre eux connurent le succès, ils devinrent par après, et plus que tout autre groupe d'artistes, la cible des critiques et des historiens. Camille Lemonnier (toujours lui!) fut un des plus féroces et des plus obtus. Tout qui, après lui, devait aborder le même sujet se crut obligé d'adopter une attitude semblable; et de condamner sans appel et sans autre contrôle ces paysagistes. 'Jamais une forme d'expression n'avait atteint un tel degré de dégénérescence que la peinture de paysage pendant le règne du classicisme', surenchérit Paul Colin. Et même Paul Fierens, à qui l'on doit tant d'études perspicaces sur la peinture en Belgique, résumera la situation en une phrase hâtive: 'Avant 1830, on ne peignait chez nous comme ailleurs que des paysages de convention, avec des rochers de fer blanc hérissés de sapins rigides...'

Certes, il y eut des fabricants de pseudo-paysages alpestres. Mais, refuser tout intérêt à ces artistes qui, chez nous en particulier, renouaient avec un genre presque oublié depuis le XVIIe siècle, témoigne d'une interprétation catégorique et fort sommaire de la peinture à cette époque. Dans leur ensemble, ces peintres ont eu le mérite de redécouvrir la nature.



HIPPOLYTE BOULENGER. VUE DE DINANT. *Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Photo Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles).*

Même lorsqu'ils la voient à travers une foule de conventions (mais quel style, quelle école, quelle tendance n'a pas les siennes?), même lorsqu'ils vont la chercher fort loin, et souvent fort haut, pour mieux s'inscrire dans un mouvement ou suivre une mode, ils n'en ont pas moins été les initiateurs d'un retour au paysage régional.
En effet, une conséquence assez inattendue, mais fort logique cependant, ne tardera guère à se manifester. Faute de pics et de glaciers, quelques artistes plus sédentaires ou moins bien nantis, se satisferont des rochers mosans et des hauteurs ardennaises. Ils y découvriront un certain pittoresque de bon aloi et, mieux encore, un climat poétique beaucoup plus proche du romantisme que du néo-classicisme. Ainsi, verra-t-on au Salon de Gand de 1826, parmi les œuvres d'inspiration historique ou religieuse, quelques paysages qui se veulent la représentation de sites bien définis. Malgré le nombre prédominant d'artistes flamands et bruxellois, la plupart des sites représentés se situent en Wallonie. Ainsi, Van Assche propose-t-il une *Usine sur le Hoyoux* et Verboeckhoven, Wallon de Warneton, un *Site des Ardennes*.
Le principal grief qu'il serait peut-être opportun d'émettre à l'égard de ces pionniers du paysage, réside dans le fait qu'ils n'ont pas su trouver un langage nouveau en accord avec leur nouvelle source d'inspiration. Si, par maints aspects, ils devancent les néo-classiques traditionnels, en se rapprochant d'un sentiment déjà romantique de la nature, ils demeurent fidèles à la technique minutieuse, appliquée, quasi impersonnelle du néo-classicisme. Leur lyrisme se situe au niveau de l'image et guère dans la manière de traduire un climat poétique. Leurs élans se figent dans leurs pinceaux. Sans doute, sont-ils parvenus à donner une vision nouvelle de la nature, ne serait-ce que par le choix des paysages en fonction de certains éléments de prédilection qui les composent et par les sentiments qu'ils tentent de transmettre à travers ce répertoire iconographique. Mais ils restent en deçà d'une extériorisation d'un état d'âme.
Parmi ces peintres mal aimés, JULES DUCORRON (Ath 1770-1848) mérite un sort meilleur que celui qui lui fut jusqu'ici réservé.

Les paysages de Wallonie n'attirent pas que des peintres wallons. Le goût de l'époque pour la représentation de sites accidentés et pittoresques, une vision de la nature moins disciplinée, moins élaborée que ne l'exigeait la tradition du paysage héroïque, mais répondant davantage aux aspirations romantiques, amènent dans nos régions des Anversois, comme Balthazar Ommeganck (1755-1826), peintre bucolique, le 'Raphaël des moutons', que l'on rencontrait à la belle saison à Dinant, à Chaudfontaine et surtout à Spa et dans les Hautes Fagnes, des Bruxellois aussi, comme Henri Van Assche (1775-1826) qui, selon Navez, n'avait pas son pareil en Europe, des Courtraisiens encore, comme Jean-Baptiste De Jonghe (1785-1844) à qui Léopold Ier commanda cinq paysages d'Ardenne. La voie est ainsi amorcée du nord vers le sud du pays et sera désormais suivie par de nombreux artistes flamands. Il n'en est guère, en effet, qui, jusqu'au dernier quart du XIXe siècle, n'ait à son actif une suite ardennaise ou mosane.
Bien qu'il ne s'agisse pas à proprement parler d'une véritable tradition, mais plutôt d'une continuité du genre, de génération en génération d'artistes, il y eut à Spa une pépinière de peintres qui firent du paysage régional leur thème de prédilection. Deux facteurs ont concouru pour assurer, malgré la diversité des modes, cette permanence du paysage: d'une part le succès des 'jolités', ouvrages en bois peints, souvent décorés de sites spadois et, d'autre part, les 'vues' de Spa et des environs, traitées sous forme de lavis, d'aquarelle ou de dessin, offertes en vente aux 'Bobelins', heureux de raviver par l'image d'une fontaine, d'une promenade ou d'un sous-bois, le souvenir souvent charmant d'une cure thermale. On sait combien fut grande, au XVIIIe siècle déjà, la vogue de cette spécialité et à quelle perfection technique un Antoine Leloup (Spa 1730-1802?), fils du célèbre Remacle Leloup (Spa 1708-1746) et Mathieu Xhrouet (Spa 1672-

1747) l'amenèrent avec leurs innombrables paysages-miniatures sur vélin.
Il y avait donc à Spa, non seulement des sites à peindre, mais aussi une clientèle assurée. Sans doute, celle-ci ne fut pas étrangère aux nombreux séjours de NICOLAS DE FASSIN (Liège 1728-1811). Une tradition veut que l'ami de Léonard Defrance ait vendu aux curistes de très nombreux *Paysages ardennais*. Il en sera de même pour Ommeganck, dont les conseils aux artistes spadois eurent pour effet une prolifération de moutons sur les couvercles des boîtes.
Comme Ommeganck, Fassin prodigua ses conseils et peut-être même son enseignement aux artistes spadois. Que des peintres de 'jolités' soient passés du paysage sur bois au paysage sur toile, d'une peinture plus ou moins artisanale à une peinture artistique, c'est là un acheminement, sinon une émancipation, fort prévisible. Ce fut la voie que suivit JEAN-HUBERT TAHAN (Spa 1777 - Niort 1843), en passant de son atelier spadois, où il décorait des bois, à l'atelier parisien de Louis David. Il semble bien que ce fut aussi le processus qui conduisit un autre TAHAN, prénommé PIERRE, de la miniature sur bois à la peinture de paysages. Mais on ne sait presque rien de ce dernier, sinon qu'il était Spadois, disciple de Fassin et d'Ommeganck et considéré de son vivant comme un bon paysagiste.
Lorsqu'on répète, comme la chose est coutumière, qu'il a fallu attendre le romantisme et même au-delà pour voir l'artiste renouer avec le paysage d'après nature, on émet là une affirmation quelque peu hâtive. Encore, n'a-t-on guère tenu compte des aquarellistes, mal connus, sinon ignorés, et des peintres dont l'œuvre n'est pas exclusivement dirigée vers la représentation de la nature mais qui ont à leur actif une production non négligeable de paysages. Ainsi le Verviétois REMACLE LAURENTY (1766-Paris 1834), portraitiste, pastelliste et aquarelliste, qui s'était spécialisé en outre dans le paysage traité à la plume. Sa virtuosité faisait l'admiration de ses contemporains. Peintre de batailles et animalier, PIERRE LEROY (Namur 1772 - Bruxelles 1861) avait effectué son apprentissage chez le paysagiste bruxellois Jean-Baptiste De Roy (1759-1839); on lui doit d'excellents morceaux de nature, parfois inutilement encombrés de scènes de genre, qui assurèrent son succès. On a surtout retenu du Liégeois FRANÇOIS-JOSEPH PFEIFFER (1778-Terborg 1835), la part de talent qu'il a réservée au décor de théâtre, à Amsterdam principalement, et aux publications qu'il consacra à cette discipline. Mais dès son vivant, de nombreux collectionneurs hollandais appréciaient ses vues de villes, car il était aussi lithographe, et surtout ses petits paysages peints à l'huile.

À Tournai, HENRI-JOSEPH DUVIVIER (Tournai 1777-?) fut aussi l'auteur de paysages, dont certains servirent de modèles ou de projets pour la décoration de porcelaines, tandis que le fondateur et premier directeur de l'Académie de Mons, GERMAIN-JOSEPH HALLEZ (Frameries 1769 - Bruxelles 1840) se signalait, en plus de son activité de portraitiste et de peintre d'histoire, comme paysagiste de talent.

Cette sympathie naissante pour les spectacles de la nature, qui se développa en parallèle à l'esthétique antiquisante des néo-classiques, contient en elle plus que de modestes germes du romantisme. Le choix des sujets autant que l'accent porté sur certains détails du paysage ont contribué à l'expression d'un climat spirituel préromantique.

Avec la génération qui, grosso modo, suit celle de ces isolés du paysage dans le contexte néo-classique, on voit s'affirmer plus vigoureusement encore le goût pour une peinture fondée sur des caractères géographiques et poétiques régionaux. Alors qu'au départ un certain vocabulaire iconographique pouvait être permutable d'un tableau à l'autre, d'un artiste à l'autre, les accents les plus spécifiques de la région sont désormais mis en évidence. Cette tendance à personnaliser davantage le paysage, suit le même cours que la personnalisation de la peinture elle-même. À la facture quasi anonyme des peintres de compositions néo-



GILLES CLOSSON. LE PONT D'AYWAILLE. *Esquisse partielle d'un paysage. Huile sur papier. Liège, Musée de l'Art wallon (Photo Cabinet des Estampes).*

classiques s'oppose l'écriture picturale beaucoup plus libre des paysagistes. Aussi l'impulsion donnée par ces artistes vers une peinture capable d'exprimer des sentiments, non point à travers l'illustration d'un sujet mais par des moyens spécifiquement plastiques, fut-elle fondamentale dans le renouveau de la peinture en Belgique au XIXe siècle. Le rôle joué par les paysagistes wallons ne fera que s'amplifier au cours des décennies suivantes. Dans ce panorama de la peinture en Wallonie, à l'aube du XIXe siècle, on ne relève pas de véritable foyer artistique, où quelque maître ait pu jouer le rôle de phare, de catalyseur et de diffuseur d'une esthétique nouvelle, comme ce fut le cas, par exemple, de Lambert Lombard au XVIe siècle. Par leur individualisme, les premiers romantiques se présentent davantage comme les éléments d'une mosaïque groupés autour de deux points : Liège et Tournai. Il ne s'agit pas, à proprement parler, d'écoles, mais plutôt de centres d'apprentissage, où des jeunes gens y trouvaient un enseignement, quitte à prolonger parfois ailleurs leur formation artistique, à Paris, à Cologne, à Anvers, à Bruxelles, ou, comme certains Liégeois qui bénéficiaient de la Fondation Darchis, à Rome.

QUELQUES GRANDS NOMS

Gilles Closson. Parmi les paysagistes de cette génération, le plus remarquable, mais certes pas le plus connu, tant il est encore la victime d'un injuste oubli, est le Liégeois GILLES CLOSSON (1796-1842). On a évoqué à plusieurs reprises en parlant de Closson le nom de Corot. Cette comparaison est à la fois juste et flatteuse. Bon nombre de paysages du peintre liégeois possèdent la richesse picturale, la

subtilité poétique, en un mot la 'classe' des œuvres, et non des moins bonnes, de Corot. Mais l'œuvre de Closson, par sa brièveté et peut-être aussi, par son manque d'ambition, ne peut rivaliser avec l'œuvre du maître français. Comme Corot, Closson a peint en Italie (il fut pensionnaire de la Fondation Darchis à Rome en 1825). La lumière d'Italie, une certaine manière d'exprimer la beauté de la campagne romaine, en douceur et en finesse, une parenté réelle de sensibilité sont à l'origine des communs dénominateurs aux deux artistes nés, coïncidence, la même année.

Lorsqu'il rentra d'Italie, Gilles Closson poursuivit son activité de paysagiste, en s'inspirant des sites des environs de Liège. Nommé professeur à l'Académie de Liège en 1837, Closson, qui devait mourir à l'âge de quarante-six ans, n'eut plus qu'une production très sporadique. (Ce même tarissement de la productivité se constatera plus tard chez un autre artiste liégeois des plus doués, Adrien de Witte). Et l'on ne peut que regretter amèrement cet état de chose: quand on examine les paysages brossés par Closson dès son retour d'Italie, on chercherait en vain dans toute la peinture belge de cette époque un équivalent, tant sur le plan des qualités picturales que sur celui de l'interprétation de la nature. Romantique, il l'est par la chronologie; mais ses paysages, pas plus que ceux de Corot, ne sont ni d'esprit, ni d'inspiration romantiques. Ils dénotent l'attitude d'un artiste moins enclin à s'exprimer d'une manière lyrique, que soucieux de traduire, par la finesse des rapports de couleurs et par la nervosité, la spontanéité de la touche, des impressions captées sur le vif. Les œuvres de Closson ne sont pas des miroirs de sentiments mais bien des révélateurs de sensibilité. Petits tableaux ou pochades, ils sont peints d'après nature, dans le respect de la vérité géographique, avec un esprit de synthèse par l'exclusion des détails. Chose essentielle, la lumière y joue le rôle d'élément coordinateur entre les différents plans, non pas une lumière fabriquée, mais une lumière observée.

Une étude approfondie de l'œuvre de cet artiste éclairerait bien des problèmes et, notamment, celui des sources de cette peinture en avance sur son temps. Je serais tenté de penser que Closson, qui a travaillé à Paris, a eu l'occasion de voir des œuvres de paysagistes anglais. Ceux-ci, en effet, devançaient singulièrement tous les autres peintres du continent par une interprétation pré-impressionniste de la nature et par l'adoption d'une technique en rapport avec cette interprétation. Ils eurent une forte influence sur les artistes français, Delacroix, Géricault et aussi Corot, par le biais, au départ, des tableaux de Constable exposés à Paris en 1824. Or, le séjour de Closson à Rome ne peut guère se situer qu'en 1825 (et non 1824 comme on l'a écrit), pour la simple raison que sa désignation en tant que boursier de la Fondation Darchis s'est faite par la Députation provinciale le 18 décembre 1824.

Si cette hypothèse se vérifie, elle expliquerait bien des aspects de l'art de Closson et, notamment, certaines équivalences avec la peinture de Corot des mêmes années, non par influence directe, mais par source commune.

Dans le contexte de la peinture liégeoise de cette époque, Gilles Closson apparaît comme un artiste de qualité exceptionnelle entouré d'honnêtes praticiens. Parmi ses contemporains, FERDINAND FANTON (Liège 1791-1859) s'est signalé par ses dessins de paysages à la mine de plomb ou à l'encre de Chine. Mais au lieu de se limiter, comme le fit son cadet Closson, à l'observation directe, Fanton a cru hausser son talent d'un cran en ajoutant à la nature l'allégorie, la scène de genre ou le troupeau de moutons. On peut mesurer toute la marge qui sépare les deux artistes liégeois en comparant la peinture de Corot, de qui Closson se rapproche, à celle de Verboeckhoven, qui influença Fanton, notamment dans ses paysages étoffés d'animaux.

Eugène Verboeckhoven. Ce rôle de diffuseur du genre pastoral, qui connut une vogue extraordinaire, Eugène Verboeckhoven (Warneton 1802-Schaerbeek 1884) l'assuma vigoureusement avec un étonnant succès. Nom-

breux furent ses élèves et imitateurs qui multiplièrent à foison les moutons dans les landes et les bœufs dans les pâturages. En condamnant ce genre, devenu une formule facile pour les suiveurs, on jeta du même coup l'anathème sur le peintre de Warneton. Paul Colin voit en Verboeckhoven un 'Potter pour comices agricoles'. La formule est sans doute percutante; elle n'en est pas moins dénuée d'à-propos. Si elle vaut pour quelques pasticheurs, elle ne s'applique en rien à Verboeckhoven, tout d'abord parce qu'il fut un excellent animalier, parce qu'ensuite il apparaît comme un des meilleurs dessinateurs de sa génération, parce qu'enfin ses paysages ne sont ni un simple décor ni un artifice gratuit.

Bien sûr, dans son abondante production, Verboeckhoven fut parfois prisonnier de ses propres conventions et, peut-être, de sa virtuosité. Encore que celle-ci soit loin d'être une tare! Paul Fierens l'a très bien compris en écrivant: 'Aujourd'hui qu'a partout triomphé la vision naturaliste et impressionniste du paysage, on regarde généralement avec pitié des ouvrages minutieux comme le *Grand troupeau de moutons surpris par un orage...* Mais nous ne serions pas surpris si un certain revirement du goût se produisait un jour ou l'autre en faveur d'un Verboeckhoven...'
Nous n'attribuerons pas au peintre de Warneton un génie qu'il n'a point. Un Closson, nous venons de le dire, lui est infiniment supérieur en qualités picturales et poétiques. Mais c'est commettre une injustice que de le ravaler, en se fondant sur des critères peu judicieux, au rang de la médiocrité. Autant reprocher aux peintres qui possèdent un solide métier d'avoir du métier et aux romantiques de manifester une sensibilité romantique.
Durant sa longue carrière, Verboeckhoven resta fidèle à lui-même et à ce qu'attendait de lui sa clientèle. Ce fut sa faiblesse, si l'on considère qu'il traversa tout le romantisme, le réalisme, connut l'impressionnisme ou, tout au moins ses prémices et demeura imperturbablement attaché à la vision et à la technique de sa jeunesse.

Fernand Marinus. Il en va tout autrement avec un Anversois devenu Namurois à part entière, Fernand Marinus (Anvers 1808 - Namur 1890). Élève de Van Brée à l'Académie d'Anvers, Marinus, à l'instar de son maître, pratiquait une peinture lisse, froide, impersonnelle, exempte de toute émotion, de toute sentimentalité. Appelé à Namur pour y créer l'Académie des Beaux-Arts et la diriger, Marinus ne tarde pas à découvrir la beauté des sites mosans et, du même coup, sa conception du paysage se modifie. Comme on a déjà pu le constater, il semble bien que la vallée mosane et les hauts plateaux de l'Ardenne répondent mieux que d'autres lieux, par leur architecture et par leur climat poétique, à la sensibilité des paysagistes de l'époque romantique.
Ainsi Marinus va-t-il passer d'une peinture néo-classique à une forme de romantisme échevelé, qui s'exprimera surtout dans de grands paysages comme *La Meuse à Poilvache* (Anvers, Musée royal des Beaux-Arts), où le déferlement des flots, sous un ciel d'apocalypse, ébranle un radeau, cousin fluvial et campagnard de la Méduse.
On doit en outre à Marinus une activité pédagogique de qualité.
L'attrait de ces sites auprès de nombreux artistes de différentes régions du pays va croître au point qu'on ne relève guère de Salon bruxellois, gantois ou anversois, qui n'ait à son catalogue ses *Paysages ardennais* (Ardenne au sens large du mot et, parfois encore, Ardenne d'atelier). Mais l'important, en l'occurrence, réside moins dans la vérité géographique du sujet que dans la forme romantique de l'expression associée presque spontanément à l'image d'une région.
La place du paysage wallon dans la peinture belge ne cessera de s'amplifier avec la diffusion du romantisme, en concurrençant l'idéal néo-classique enraciné dans les milieux officiels et défendu encore avec âpreté par les disciples de Navez. La lithographie contribua pour une bonne part à promouvoir auprès d'un assez large public, l'attrait du paysage romantique, soit en multipliant les vues de villes et de quartiers urbains, souvent étoffés

de scènes populaires prises sur le vif, ou de monuments surtout gothiques, soit en restituant les sites les plus pittoresques d'une région déterminée et en les groupant sous forme d'album. Parmi ces paysagistes-lithographes, par ailleurs peintres ou aquarellistes, citons les noms du Malmedien JEAN-NICOLAS PONSART (1788-1870), auteur notamment de *Souvenirs de l'Eifel et des bords de l'Ahr* (Paris 1831), des Tournaisiens LÉOPOLD BOENS (1795-Bruxelles 1837) et LOUIS HAGHE (1806-Londres 1883), du Montois PHILIBERT BRON (1791-Bruxelles 1870).

Au cours du deuxième quart du XIXe siècle, on peut dire que trois centres se dessinent avec plus de netteté, groupant le plus grand nombre des paysagistes wallons: Liège, Namur et le Hainaut. Nous ne parlerons pas en l'occurrence d' 'écoles' mais plutôt de foyers particulièrement actifs, encore que certains caractères spécifiques, mais secondaires, se manifestent dans la production des artistes de chacune de ces régions. Il faut voir dans le développement et la localisation de la peinture de paysages trois causes fondamentales: l'intérêt de plus en plus grand des artistes et du public pour le paysage régional, la présence d'un maître dont l'enseignement a pour effet l'exaltation d'une vision romantique de la nature, la création d'Académies des Beaux-Arts ou la modification d'écoles de dessin en Académies de peinture.

Liège et Édouard Van Marcke. Quelques peintres ont subi plus qu'en d'autres régions l'influence, venue d'Allemagne, des Naza-

ÉDOUARD VAN MARCKE, VISÉ. *Mine de plomb et gouache sur papier chamois. Liège, Musée de la Vie wallonne (Photo Musée de l'Art Wallon).*



réens. Le paysage romantique s'est épanoui dans l'œuvre d'un excellent dessinateur, auteur de lavis d'une remarquable finesse de sensibilité et d'exécution: ÉDOUARD VAN MARCKE (1815-1884). Les Van Marcke constituent une dynastie d'artistes, dont Édouard est sans conteste le plus représentatif. Après avoir fréquenté, à Paris, les ateliers de Léon Coignet et de Paul Delaroche, il serait revenu à Liège en 1837 pour se perfectionner à l'Académie des Beaux-Arts nouvellement créée, auprès de Gilles Closson. Selon Guy Vandeloise, 'la filière serait ainsi établie de manière irréfutable entre deux de nos plus beaux paysagistes de la première moitié du XIX[e] siècle'. Si filière il y a, il faut admettre que celle-ci est beaucoup plus étroite par la chronologie que par le style. Alors que Gilles Closson, par son sens de la couleur et par sa manière d'exprimer la lumière, dépasse une perception romantique de la nature, Édouard Van Marcke, au contraire, illustre avec un remarquable talent de dessinateur, l'attitude du paysagiste romantique. Il ne fut jamais un vrai coloriste; sa production d'huiles et d'aquarelles est d'ailleurs assez limitée et la marge de qualité qui la distancie des dessins et des lavis est sensible. Son œuvre de dessinateur, par contre, devrait lui assurer une place beaucoup plus importante que celle qui lui fut réservée jusqu'ici. Il importe de souligner que ces dessins ne constituent pas un moyen préparatoire à d'autres techniques ou de simples croquis pris sur nature en vue d'une transposition à l'atelier. Ils sont une fin et, en tant que tels, représentent des œuvres abouties. Les régions de Liège, de Visé, de Stavelot, de Malmedy, de Huy, de Remouchamps ont offert à Édouard Van Marcke une source d'inspiration, où il a su abondamment puiser. Par la suite, il accomplit son 'pèlerinage au Rhin', qui nous valut une belle série de planches, plus typiquement romantiques encore que les paysages mosans et ardennais: scènes de la vie populaire dans des quartiers pittoresques à l'ombre de monuments gothiques. Ce qui doit, en outre, retenir notre attention, c'est la manière, sinon la méthode, dont Van Marcke se sert du dessin pour exprimer la poésie d'un paysage. S'il sait être précis et rigoureux dans des détails d'architecture par exemple, son trait n'a nullement la sécheresse ni l'anonymat de celui du paysagiste-topographe. Plus que bon nombre de ses contemporains, dessinateurs souvent habiles, Van Marcke se soucie de rendre perceptible la perspective atmosphérique. Aussi ses dessins, parfois traités sur papier légèrement teinté et rehaussés avec discrétion de quelques touches de gouache blanche pour accentuer les notes de lumière, procèdent-ils d'un tempérament de peintre plus que de graphiste. Coloriste peu doué, surtout lorsqu'il usa de l'aquarelle, sa sensibilité s'est affirmée dans le rendu des valeurs les plus fines du paysage — lumière matinale, atmosphère chargée de brume, lointains vaporeux de l'Ardenne — qu'il traduisit en nuances délicates et quasi monochromes.

La figure dominante de Barthélemy Vieillevoye, directeur de l'Académie de Liège, de 1837 à 1855, eut pour effet d'attirer bon nombre d'élèves vers la peinture de genre, le tableau historique ou le portrait, cela au détriment du paysage et malgré la présence de Closson à la même Académie. Néanmoins certains élèves de Vieillevoye consacrèrent aux sites de Wallonie une part non négligeable de leur œuvre. Le plus intéressant d'entre eux est sans doute CHARLES SOUBRE (Liège 1821-1895), qui peignit d'après nature la vallée de l'Ourthe et de la Vesdre. Moins soucieux de capter la vérité atmosphérique que de retenir du paysage une architecture bien structurée, Soubre fait état dans ses tableaux d'une évidente recherche d'équilibre de masses, d'une organisation des plans, de synthèse décorative, qualités qui apparaîtront souvent dans les œuvres des paysagistes liégeois et qui atteindront leur plénitude à la fin du siècle avec Auguste Donnay.

Namur et Joseph Quinaux. Le Namurois Joseph Quinaux (1822-Bruxelles 1895), qui a fréquenté l'atelier de Marinus, a poursuivi sa

formation en parcourant la région de Fontainebleau et le Dauphiné. De ces pérégrinations, il semble avoir surtout retenu la leçon de Corot, dont il a subi l'influence. Mais celle-ci, pour visible qu'elle soit, ne constitue point une forme d'allégeance. Bien au contraire, Quinaux a su exprimer, avec personnalité, la poésie des eaux et des bois — car ces deux éléments constituent ses thèmes de prédilection — dans des œuvres essentiellement ardennaises, qui ont pour cadre privilégié la Lesse et l'Amblève. Au cours de sa longue carrière, il est passé des séquelles du paysage historique à un romantisme mesuré pour se rapprocher finalement d'une peinture naturaliste, mais d'un naturalisme sans arrogance. Quinaux fut un observateur sensible et intelligent. On n'en veut pour preuve que son souci, de plus en plus manifeste, de concilier avec l'expression d'une lumière juste, une palette faite de gris et de demi-tons, qui n'est pas née de formules d'ateliers, mais de découvertes faites d'après nature. Sa grande habileté technique aurait pu l'amener à s'extérioriser par un lyrisme facile, comme ce fut le cas pour de nombreux virtuoses du pinceau. Quinaux s'en est tenu à une volonté de mesure: à l'éclat, il a préféré la nuance; aux sentiments passionnés, une poésie délicate. Dommage qu'on ne l'ait pas toujours compris. Autre élève de Marinus, THÉODORE T'SCHARNER (Namur 1826 - Furnes 1906), avec moins de talent que son contemporain Quinaux et peut-être plus d'audace, adopta une peinture d'emblée réaliste, mais qui n'est pas exempte d'une certaine lourdeur d'esprit et de main.

En renouant avec la nature, nos peintres romantiques mettent en évidence dans leurs œuvres une double tendance. D'une part, ils avouent et souvent même accusent le régionalisme de leur inspiration. Bon nombre d'entre eux deviennent les prospecteurs, les découvreurs d'une région assez bien délimitée, dont ils se font volontiers les chantres attitrés: Ardenne des plateaux ou des rivières, vallée mosane, Fagnes, etc... Leurs tableaux apparaissent comme des révélateurs des beautés naturelles d'une région vue à travers un certain climat poétique. Et, de ce fait, le paysage romantique procède souvent en deux temps: un premier temps, qui consiste à saisir sur le motif les particularités topographiques, les charmes naturels et même certains aspects fugaces; un deuxième temps, qui a pour objet le travail du tableau en vue d'accentuer, à partir de ces éléments concrets et observés, le caractère poétique du paysage. Cette part d'interprétation se fait souvent en atelier. Elle se fonde sur l'amplification de certains éléments choisis du paysage, pour lui conférer un caractère pathétique; ainsi dans la *Tempête sur la Meuse* de Marinus, par exemple, le ciel et les vagues conjuguent leur déchaînement pour engendrer une vision de tragédie du site de Poilvache.

En d'autres cas, c'est le caractère intimiste, bucolique, parfois mélancolique de la nature qui attire les peintres au sud du sillon mosan. L'accent est alors porté sur des détails pittoresques ou sur certains effets de lumière. Jamais on n'a tant représenté la nature aux heures matinales ou tardives du jour. Sans doute rétorquera-t-on que ces caractères poétiques n'appartiennent pas en propre aux paysagistes wallons. Il n'en reste pas moins — l'abondance de tableaux est là pour le prouver — que la configuration du pays et son climat poétique répondaient aux aspirations des romantiques. Autre preuve: le nombre important de peintres flamands qui ont planté leur chevalet le long de la Meuse et dans les Ardennes. D'autre part, à côté de cette inspiration régionaliste, et peut-être, dans une certaine mesure, à cause d'elle, les œuvres de non-paysagistes font état d'un sens de plus en plus aigu de l'observation directe et souvent très fine de la nature. Une bouffée de plein air commence à se faire sentir et la lumière devient moins un éclairage obligé qu'un jeu subtil de valeurs. Ainsi, en peignant des sites familiers, ces peintres se sont rapprochés d'une vision objective de la nature. Ceci explique que, dans bien des cas, la frontière entre paysages romantiques et paysages réalistes est beaucoup moins nette que ne le laissent croire les étiquettes et même les dates.

JOSEPH QUINAUX. GUÉ SUR LA LESSE. *Huile sur toile. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts (Photo A.C.L.).*

THÉODORE FOURMOIS. PAYSAGE. *Huile sur toile. Anvers, Musée royal des Beaux-Arts (Photo A.C.L.).*

Théodore Fourmois, Hennuyer romantique. L'artiste, en qui l'on a vu le chantre par excellence du paysage romantique, est sans conteste Fourmois. Aquarelliste et lithographe, Théodore Fourmois (Presles 1814-Bruxelles 1871) s'est engagé dans la pratique de la peinture à l'huile en autodidacte. Ce fut peut-être sa chance. Une de ses premières manifestations publiques fit, en effet, sensation. En 1836 — il avait donc vingt-deux ans — il exposa un *Site pris dans les Ardennes,* en rupture avec la peinture officielle du Salon. 'Tout à coup une lueur se fait jour', proclame Camille Lemonnier à propos de ce tableau. Ce 'tout à coup' a fait fortune. Il fut repris par les historiens de l'art des XIXe et XXe siècles, chaque fois qu'il fut question de Fourmois. C'est accorder là une importance excessive à une formule qui ne reflète pas la réalité. Bon nombre de paysagistes wallons avaient déjà rompu avec le néo-classicisme, mais n'ayant guère l'audience publique qu'offrait un Salon officiel et bruxellois, leur action est demeurée dans l'ombre.

Fourmois est donc moins ce révolutionnaire isolé, brusquement apparu sur les cimaises de la capitale, qu'un porte-parole talentueux d'une nouvelle conception du paysage. En lui accordant le privilège d'avoir 'secoué le paysage belge de sa léthargie', on lui concède une trop grande part du mérite qu'il faudrait répartir entre plusieurs paysagistes wallons. Car la vérité historique est plus fidèlement respectée lorsqu'on affirme comme Paul Fierens et Léo Van Puyvelde que les Wallons, en général, et non l'un d'eux en particulier, ont été les rénovateurs du paysage et de la peinture belge du XIXe siècle.

Si nous sommes tenté de réduire quelque peu le rôle individuel de Fourmois, par contre nous ne lui tiendrons aucun grief d'avoir été influencé par les Hollandais du XVIIe siècle. Par Hobbema? Il serait peut-être plus judicieux de citer Ruysdael. En réalité, Théodore Fourmois a adopté une démarche analogue à celle d'autres peintres de la même époque, soucieux de renouer avec la nature et de rendre au paysage le prestige qu'il avait perdu. Cette démarche consiste d'abord à interroger les maîtres anciens; et les plus aptes, en l'occurrence, à répondre aux problèmes posés par ces peintres du XIXe siècle sont les paysagistes hollandais du XVIIe. Ainsi, les Anglais, avant d'être les premiers à constituer une véritable école du paysage, ont puisé abondamment à la source hollandaise. Il en va de même pour les Français de Barbizon, dont certains précurseurs, comme Georges Michel, sont de véritables 'hollandisants'.

À bien considérer les œuvres de maturité de Fourmois, on s'aperçoit que l'apport personnel de l'artiste romantique, amoureux des arbres séculaires, des frondaisons majestueuses et des forêts, est infiniment plus substantiel que l'influence hollandaise. Cet apport dans le renouvellement du paysage se manifeste surtout par un souci de vérité, fondé sur l'observation directe des valeurs de tons, du jeu subtil des nuances, de l'expression de l'atmosphère. Sans agir en pré-impressionniste, Fourmois, qui préconisait le travail en plein air, devait presque nécessairement aboutir à une interprétation de la nature, proche du réalisme de Barbizon. Il est symptomatique à cet égard de voir combien l'évolution respective d'un Théodore Rousseau et d'un Fourmois aboutit à des œuvres d'une évidente parenté de forme, de style et de poésie, sans qu'il y ait eu pour autant influence directe et réciproque.

Au fur et à mesure qu'évolue le peintre, tout ce qui pouvait être convention, y compris la subjectivité d'une attitude romantique devant la nature, tend à s'effacer ou à s'atténuer au profit d'une vision de plus en plus réaliste. Ces préoccupations, qui apparaissent clairement dans les œuvres de Fourmois, d'autres peintres les partagent: LOUIS CREPIN (Fives 1828 - Bruxelles 1887), qui réserva une importance toute particulière au rendu de l'atmosphère et qui préfigure plus hardiment l'impressionnisme, FRANÇOIS ANDRY (Mons 1813-Bruxelles 1851), qui s'est attaché tout spécialement aux sites mosans, HIPPOLYTE DE LA CHARLERIE (Mons 1828 - Paris 1867), dont les options réalistes sont peut-être plus apparentes dans les figures que dans les paysages,

ou encore le Verviétois Léon Le Pas (1824-Pepinster 1888).

Un certain réalisme. Aussi, à la différence de la peinture d'histoire ou de genre, le paysage réaliste ne représente pas le franchissement d'une étape, fondée sur une opposition entre deux conceptions de la peinture, deux esthétiques et, en fin de compte, deux générations d'artistes. Au contraire, si le paysage romantique, tel que le concevaient nos peintres, pouvait contenir sa part de subjectivité, sa part 'd'état d'âme', il était, avant tout, le résultat d'une vision objective de la nature et d'une volonté de se rapprocher de la réalité régionale. L'acuité de l'observation mais aussi la perception nouvelle d'une certaine qualité de l'air, de la lumière, d'un climat physique et poétique bien particulier ont amené les artistes à cerner de plus en plus près les caractères spécifiques d'une région. Une évolution se manifeste toutefois sur un double plan: la sélection des motifs et la technique picturale. Aux sites choisis pour leur caractère intimiste ou anecdotique (ou pour ce qu'il a été convenu d'appeler, par après, le 'pittoresque'), succède un type de paysage plus large, plus ouvert, souvent panoramique, et, en apparence, moins élaboré. La précision du détail n'intervenant que subsidiairement, puisque c'est davantage vers une impression d'ensemble que l'on tend, la facture du tableau perd de sa minutie au profit d'une technique plus large. À cela s'ajoute le désir de plus en plus vif de capter, bien avant l'impressionnisme, des effets passagers de lumière ou d'atmosphère, désir qui engendre presque automatiquement une sorte d'accélération de la manière de peindre, de la pose de la touche sur la toile, de l'écriture picturale.

Ces différents facteurs ont contribué, parfois isolément, parfois associés dans une même œuvre, à diversifier les moyens d'expression et du même coup à enrichir le langage du peintre en le personnalisant davantage. Ils ont eu aussi pour effet d'élargir singulièrement la notion de paysage et de rallier à ce genre une foule considérable d'adeptes.

Ainsi, bien avant les tonitruantes déclarations de Louis Dubois à la Société Libre des Beaux-Arts en faveur du Réalisme et de la liberté en peinture et contre les officiels du romantisme, des paysagistes de différentes provinces wallonnes exprimaient dans leurs tableaux, sans polémique et sans littérature, une manière de voir et de sentir qui les situait bien au-delà de l'esprit des grands salons.

Cette peinture de paysage, provinciale et méconnue, ne laisse cependant pas d'étonner lorsqu'on se penche sur les œuvres de certains artistes dits régionaux, dont le plus grand tort fut sans doute l'excessive modestie.

Ainsi, par exemple, Franz Binjé (Liège 1835 - Bruxelles 1900), en qui Paul Fierens voyait un précurseur de Richard Heintz et, reprenant à son compte une affirmation toute gratuite de Paul Colin, un adepte de l'école dite de Tervueren. En fait, par sa technique large et son métier vigoureux, sa sensibilité un rien mélancolique, toute en nuances, par le choix même des sujets, qui écarte l'anecdote et le pittoresque facile, l'art de Binjé est étonnamment précoce, en regard de ce qui se fait ailleurs en Belgique.

Il en est de même pour Eugène Verdeyen (Liège 1836-Bruxelles 1903). Par l'intermédiaire de l'aquarelle, technique qui semblait particulièrement bien répondre à sa fine sensibilité, il a très tôt pressenti les possibilités d'un langage impressionniste de la peinture. Certains sujets de prédilection, comme les sites mosans plongés dans la brume, l'ont amené à des raffinements de couleurs, de lumière et d'atmosphère d'une rare qualité.

D'une dizaine d'années le cadet de Verdeyen, Gustave Halbart (Rocourt 1846 - Visé 1913) manifesta très vite aussi ses intentions de dépasser le motif pour mieux exprimer l'atmosphère. Il y a chez ces deux artistes oubliés une discrétion, une simplicité, un naturel qui laissent percer une émotion sans apprêt et une poésie sans affectation.

Ces petits maîtres, dont la renommée n'eut guère d'écho au-delà d'une clientèle locale, ont eu pour le moins le mérite d'ouvrir la voie à un impressionnisme régional. Malheureuse-



FRANZ BINJÉ. ARDENNES. *Huile sur toile. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts (Photo A.C.L.).*

ment celui-ci, dans son ensemble et dans son aboutissement, ne confirma point ce que laissaient présager les pionniers. La formule, alors, prit souvent le pas sur l'émotion et la virtuosité sur le métier sensible et expressif. Mais, avant d'en arriver là, c'est-à-dire à une forme d'impressionnisme d'importation, des artistes qui se situent ou que l'on place sous l'étiquette du réalisme, devaient donner encore au paysage wallon de nouvelles lettres de noblesse.

La colonie d'Anseremme. Namur fut à cette époque un centre artistique particulièrement fécond. Marinus, directeur de la nouvelle Académie des Beaux-Arts a su insuffler à ses disciples, moins l'idéal romantique, dont il était devenu un représentant convaincu que l'amour de la nature et du paysage mosan. Il posséda, en outre, cette qualité majeure de favoriser l'épanouissement de la personnalité de ses élèves. À preuve, la diversité du talent de quelques-uns d'entre eux comme Quinaux et T'Scharner, déjà cités, ou Dandoy et Rops. Marinus fut aussi le maître de l'Yprois Roffian et de l'Anversois Kindermans, tous deux bons paysagistes qui consacrèrent — Kindermans surtout — la meilleure part de leur art à la Meuse et à l'Ardenne.

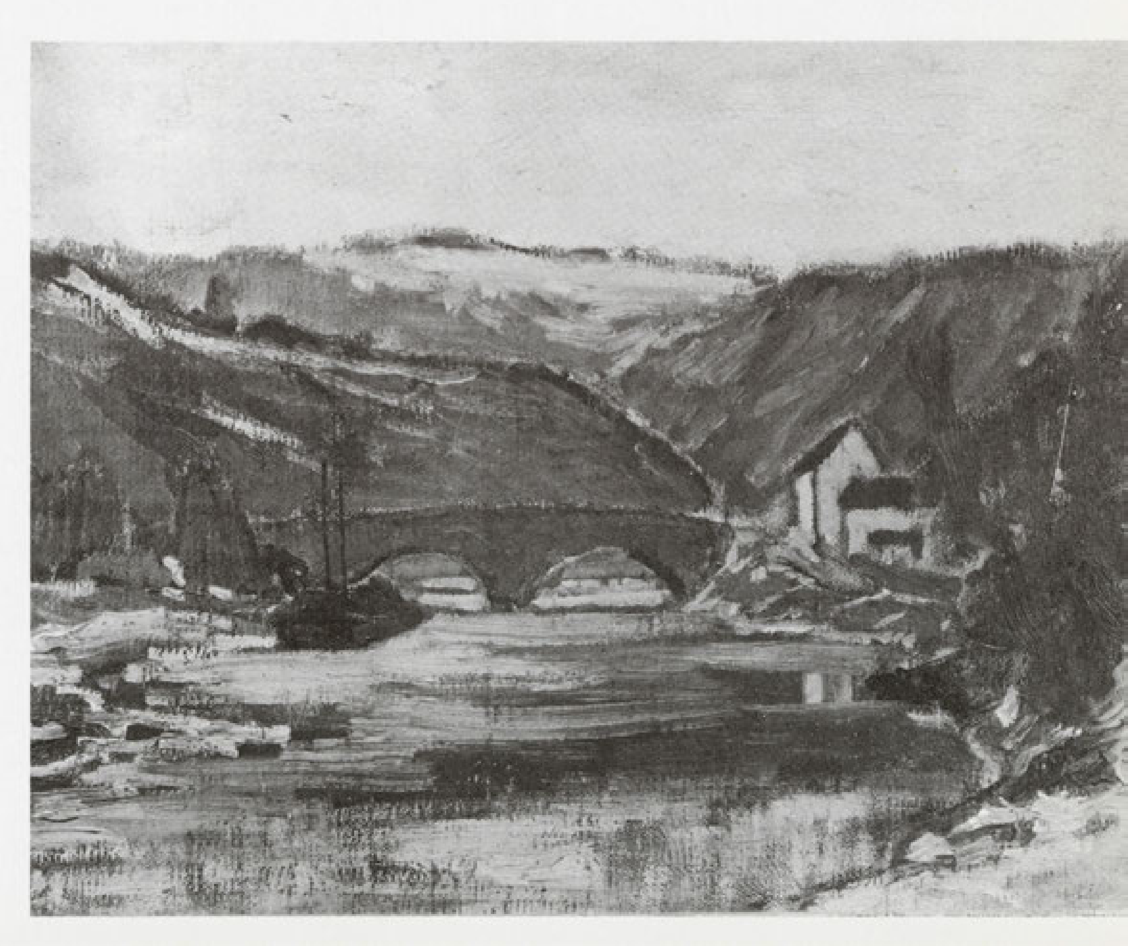
Cet attrait du paysage mosan auprès de nombreux Wallons et Flamands s'est encore manifesté de manière originale à travers ce qu'il est convenu d'appeler la 'colonie d'Anseremme'. De 1868 à 1880 environ, des écrivains (Demolder, Rodenbach, Verhaeren, Lemonnier) et surtout des peintres venus des quatre coins du pays se retrouvèrent périodiquement à l''Auberge des Artistes', non dans le but de constituer un cénacle ou de se regrouper autour d'un maître, mais d'échanger des idées et de travailler sur nature, le long de la Meuse et de ses affluents. Il n'y a pas eu 'd'école' à Anseremme, pas plus d'ailleurs qu'il n'y en eut à Tervueren, malgré l'interprétation abusive d'un canular de Boulenger, malgré aussi quelques historiens en mal de découvrir un Barbizon brabançon.
Il y eut tout simplement des peintres, pour la plupart amis, qui ont trouvé bon gîte et beaux sites en pays de Meuse; ils y sont venus et revenus des années durant faire moisson de paysages. Certains de ces tableaux que l'on reconnaît aujourd'hui dans des musées belges et étrangers, comptent parmi les chefs-d'œuvre de notre peinture. Ainsi la *Vue de Dinant* d'Hippolyte Boulenger, joyau des Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles. Une région, une auberge, mais aussi un homme: Anseremme n'aurait sans doute jamais connu une telle concentration d'artistes, s'il n'y avait

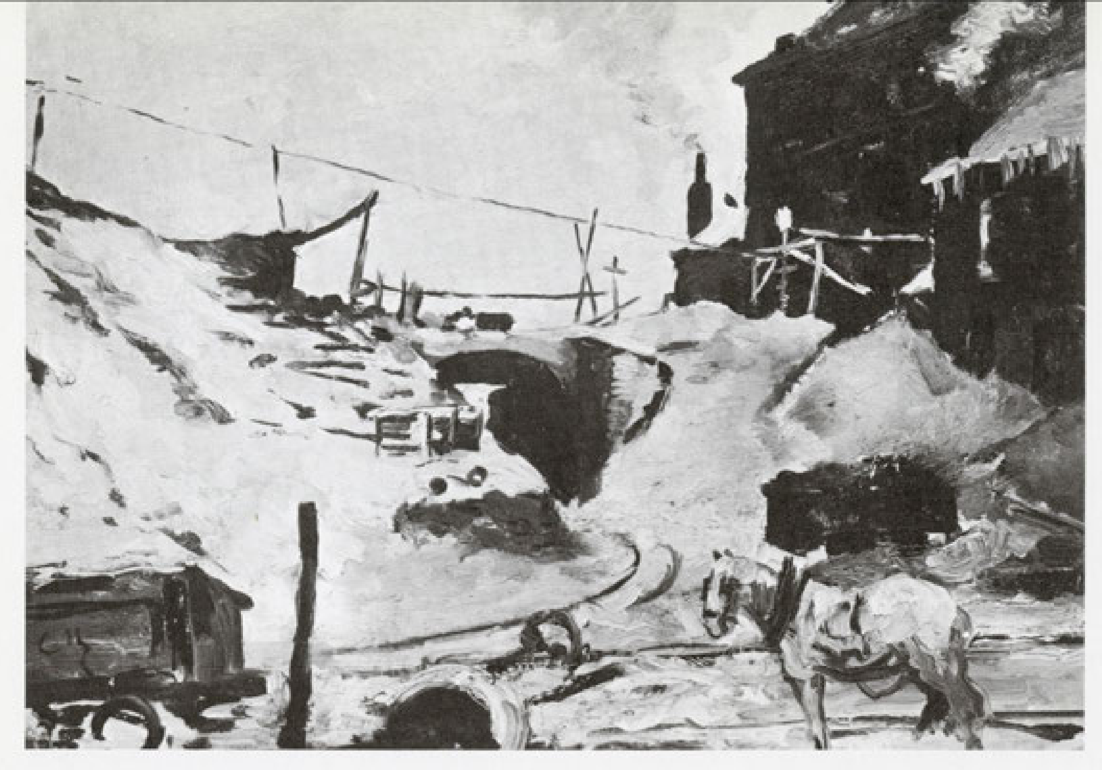
eu Félicien Rops. C'est lui qui attira dans son Namurois natal, les amis de la Société Libre des Beaux-Arts, dont il était membre fondateur. Le cercle s'élargissant, Anseremme devint le point de concentration des meilleurs peintres de Belgique: Dubois, Crépin, Huberti, Verdeyen, Pantazis, Heymans, Hagemans, Asselbergs, Raeymaeckers, Baron, Dandoy, Binjé, Coosemans, Boulenger, Rops et d'autres encore.

Félicien Rops et Constantin Meunier. À voir les paysages peints de Félicien Rops (Namur 1833-Essonnes 1898), on serait presque tenté de regretter le talent du graveur. Bien loin de l'application de son premier maître Marinus, ils s'imposent d'emblée par la liberté de leur facture, par leur spontanéité, par la justesse de la perception physique. Sous plusieurs aspects, ils apparaissent comme le résultat d'une option esthétique opposée à celle de l'aquafortiste. Et ce n'est pas là la chose la moins surprenante, qui laisse deviner l'étendue des dons de l'artiste namurois...

Les paysages de Rops ne sont pas linéaires. Le dessin fait partie intégrante de la peinture; au trait du graveur se substitue la touche d'un peintre qui sent, raisonne, agit en peintre. Si l'on reconnaît souvent la peinture d'un graveur ou d'un sculpteur par certaines affinités de technique et de sensibilité, par le prolongement d'une démarche propre à un art dans une autre forme d'expression, il en va tout autrement avec les paysages de Félicien Rops. À travers eux, une véritable sensibilité de peintre se manifeste et même se plaît à s'extérioriser par des moyens spécifiquement picturaux: recherche de matière, touche expressive et apparente, qui saisit à la fois la forme et traduit le geste. Ainsi, les paysages mosans de Rops ont parfois des audaces qui étonnent. À la saveur et à la spontanéité de l'esquisse, ils associent souvent une sorte de désinvolture du métier (et du même coup une vigueur et une fermeté d'exécution) qui font de ces morceaux de nature de merveilleux morceaux de peinture.

FÉLICIEN ROPS. PONT SUR LA LESSE. *Huile sur toile. Anvers, Musée royal des Beaux-Arts (Photo A.C.L.).*





CONSTANTIN MEUNIER. CHARBONNAGE SOUS LA NEIGE. *Huile sur toile. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts (Photo A.C.L.).*

Est-ce parce que, de la peinture, il a fait, comme Rops, une sorte de violon d'Ingres (mais si peu ingresque!) ou plutôt de deuxième art, que CONSTANTIN MEUNIER (Bruxelles, 1831-1905) offre, dans certains de ses paysages de Wallonie, des analogies formelles avec l'œuvre peint du graveur namurois? Découvreur d'une Wallonie industrielle et laborieuse, Meunier eut le grand mérite de percevoir l'âpre et rude beauté des sites miniers, des ciels lourds et bas des cités industrielles. Mais la qualité fondamentale de sa peinture de paysages réside dans une sorte d'accord entre l'esprit, le climat psychologique du lieu et la facture du tableau (ce qui n'est pas toujours vrai dans ses compositions inspirées de la vie des travailleurs). À la vivacité et à la spontanéité de Rops et dans la même liberté de technique, Meunier oppose des touches volontairement appuyées, lourdes, un peu sauvages en apparence, mais pourvues d'une rare intensité d'expression. Il ne cherche pas à 'faire beau', ni à moraliser à travers le paysage ouvrier, soit dans le sens d'une poétique du travail, soit dans celui d'un misérabilisme social. De motifs, où est exclue toute trace de pittoresque, d'anecdote ou de valeurs symboliques, il trouve des accents qui traduisent une émotion spécifiquement picturale.

Comme le graveur pour Rops, le sculpteur pour Meunier a quelque peu éclipsé le talent du peintre. Mais, pour l'un comme pour l'autre, le paysage wallon, sous deux de ses aspects les plus originaux, trouve dans leurs œuvres des résonances subtiles et profondes que n'ont altéré ni le temps, ni les modes. C'est peut-être là le meilleur gage de leur talent.

Théodore Baron et 'l'école' du gris. Théodore Baron (Bruxelles 1840 - Namur 1899) fut, chez nous, le représentant le plus doué de cette école. Ici, le paysage de la vallée de la Meuse et des sommets de l'Ardenne se livre dans l'intimité et la solitude des jours d'hiver, dans la mélancolie des automnes roux et pluvieux. Et cependant, Baron est l'opposé d'un romantique. De sa peinture austère et rude se dégage une impression de puissance et de sévérité. Pour lui, la nature n'est pas tant une parure que revêt la géographie pour le plaisir des yeux, qu'une somme d'éléments, plans et volumes, qui constituent la topographie d'une région. (Pour mieux en pénétrer l'essence, il s'est initié à la géologie). En réaliste conscient et, comme on le voit, organisé, sa peinture se fonde sur une observation intelligente du paysage. Pour s'exprimer, il use d'un métier qui exclut toute improvisation et même toute spontanéité. Il travaille une pâte épaisse et lourde dans des dominantes brunes et ocres et dans des harmonies de tons cassés. Mais loin

de se limiter à un constat objectif de ce qu'il a sous les yeux, Théodore Baron (qui, soit dit par parenthèse, succéda à Marinus à la tête de l'Académie de Namur) confère à ses paysages une étonnante présence géologique et organique de la nature. Rocs, taillis, eau et même air ont quelque chose de palpable, que traduit la matérialité de sa peinture. Son lyrisme est peut-être terre à terre; il n'en reste pas moins qu'au-delà de l'objectivité de son interprétation et de sa volonté de faire sentir la structure cachée d'un paysage, ses tableaux savent émouvoir par leur sincérité, leur rudesse, leur réserve et leur robustesse.

Un peintre de génie: Hippolyte Boulenger. Cet art du paysage, tel que le pratiquèrent de très nombreux artistes wallons (dont beaucoup restent encore à redécouvrir), en s'inspirant surtout, mais non exclusivement des sites de Wallonie, va connaître son apogée dans l'œuvre d'un peintre dont on peut dire, en mesurant la valeur des mots, qu'il fut un génie. Si l'on s'accorde à reconnaître en Hippolyte Boulenger (Tournai 1837 - Bruxelles 1874) le plus grand paysagiste belge du XIXe siècle, affirmons qu'à ce titre il se situe parmi les meilleurs artistes européens avant l'impressionnisme et que son nom mériterait, à coup sûr, la part de gloire que lui refuse une injuste et coupable discrétion wallonne. 'Il devait en quelque dix ans', écrit Paul Fierens, 'édifier le monument capital du paysage belge au XIXe siècle'. Avec Boulenger, les normes, les règles, les caractéristiques d'une école, d'une tendance, d'une technique sont constamment remises en cause, dépassées ou simplement oubliées.

En fait, et c'est pour cette raison qu'il se hausse au-dessus de tous les autres, son art ne se laisse emprisonner dans aucune théorie, dans aucune formule. Il appartient certes à son époque, mais avant d'être de son temps, il est d'abord le fruit d'une forte personnalité, dotée d'une sensibilité exceptionnelle. Dans certains de ses tableaux, Boulenger apparaît comme un anti-romantique; dans d'autres, il peint le paysage avec un sentiment et des moyens que n'aurait pas désavoué le romantisme. Par ailleurs, il donne de la nature une vision brutale, dépourvue de toute séduction et de tout pittoresque; il lui arrive alors de pressentir l'expressionnisme et le fauvisme. Puis, il se fait tendre, nuancé, délicat et,



THÉODORE BARON. ROCHERS À PROFONDEVILLE. *Huile sur toile. Anvers, Musée royal des Beaux-Arts (Photo A.C.L.).*

avant les impressionnistes, il peint la lumière frémissante, l'humidité, l'atmosphère fluide et nacrée d'un matin d'automne sur la Meuse. Le paysage, dès lors, ne sert plus que de prétexte, de support à l'atmosphère et à un climat psychologique qui deviennent le sujet principal du tableau. Hippolyte Boulenger réagit de manière aiguë devant le spectacle de la nature et c'est avant tout sa réaction physique et spirituelle qu'il exprime dans sa peinture. Son extraordinaire tempérament de peintre l'amène ainsi à traduire ce qu'il a ressenti, non pas en appliquant une formule apprise, mais en recréant presque à chaque coup sa propre écriture, son propre langage. Ainsi font, en général, les très grands artistes.

De Tervueren, qui fut son principal point d'attache, et de la campagne brabançonne, qui l'a si généreusement inspiré, il est venu à Anseremme, attiré d'abord par cette colonie de l' 'Auberge des Artistes', où il pouvait rencontrer de nombreux amis. Puis il fut conquis, possédé par une nature avec laquelle il se trouva aussitôt en intime communion. La Meuse, en effet, fut pour lui une inspiratrice généreuse. Comme on l'a déjà fait observer, les multiples séjours à Anseremme (mais aussi à Waulsort, à Dinant et sur la Lesse) sont jalonnés d'une suite presque ininterrompue de chefs-d'œuvre, que couronne la magistrale *Vue de Dinant*.

Et c'est là presque un symbole que de retrouver, sous le pinceau du plus grand paysagiste belge du XIX[e] siècle, l'image du pays natal de deux autres artistes wallons, qui, trois siècles auparavant, ouvraient par des chefs-d'œuvre inspirés eux aussi de la Meuse, la longue et prestigieuse histoire du paysage.

Cette histoire, une des personnalités les plus représentatives du paysage wallon va la renouveler en mêlant l'apport du réalisme aux séductions du symbolisme. AUGUSTE DONNAY (Liège 1862-Jette-Saint-Pierre 1921) a su 'abstraire avec une vérité poignante toute la réalité supérieure d'un vaste paysage: *Ardenne, Pays de Herve, Terre wallonne'*. Voilà 'assez de raisons profondes pour admirer le plus totalement wallon, le plus persuasif, le plus magicien de nos artistes'. Nous empruntons à Jules Bosmant ce jugement élogieux et pertinent, qui sera développé par cet auteur dans un chapitre du prochain volume, comme sera dûment analysée l'œuvre du grand paysagiste wallon dont l'activité chevauche la fin du XIX[e] et le début du XX[e] siècle: Richard Heintz.

André MARCHAL

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Cette orientation est présentée dans l'ordre chronologique.

M. ROOSES, *Les peintres néerlandais du XIX[e] siècle*, t. V, *Les peintres belges du XIX[e] siècle*, trad. G. Eeckhoud, Paris, s.d. (1900). R. MUTHER, *Die belgische Malerei im neunzehnten Jahrhundert*, Berlin, 1904. C. LEMONNIER, *L'école belge de peinture*. 1830-1905, Bruxelles, 1906. P. DE MONT, *De schilderkunst in België van 1830 tot 1921*, La Haye, 1921. G. VANZYPE, *L'art belge du XIX[e] siècle*, Bruxelles, 1923. P. FIERENS, *Le paysage en Belgique de Fourmois à Vogels*, Bruxelles, 1928. J. BOSMANT, *La peinture et la sculpture au Pays de Liège de 1793 à nos jours*, Liège, 1930. P. COLIN, *La peinture belge depuis 1830*, Bruxelles, 1930. P. LAMBOTTE, *Histoire de la peinture et de la sculpture en Belgique* (1830-1930), Bruxelles, 1930. P. COLIN, *Le romantisme*, Bruxelles, 1935. M. SCHMITZ, *Les maîtres de la Société Libre des Beaux-Arts*, Bruxelles, 1941. J. BOSMANT, *Les peintres, graveurs et sculpteurs liégeois au XIX[e] siècle*, Liège, 1950. P. FIERENS, *La peinture au XIX[e] siècle*, dans *L'Art en Belgique*, t. II, 3[e] édit., Bruxelles, 1957. PH. ROBERTS-JONES, *Du réalisme au surréalisme. La peinture en Belgique de Joseph Stevens à Paul Delvaux*, Bruxelles, 1970.

Les artistes symbolistes en Wallonie



ÉMILE MOTTE. JEUNE FILLE À LA ROBE D'ARGENT. 1894. *Bruxelles. Musées royaux des Beaux-Arts (Photo A.C.L.).*

S'il est vrai que le symbolisme littéraire en France commença avec l'œuvre de deux romantiques, — Baudelaire et Nerval, — notre peinture symboliste eut aussi ses précurseurs: Antoine Wiertz et Félicien Rops. Bien qu'il ne m'appartienne pas d'en traiter nommément, je crois indispensable de rappeler ici les fabuleux fantasmes picturaux du maître dinantais, comme le satanisme érotico-macabre de l' 'infâme Fély', grand virtuose de cette nouvelle sorte d'*hybris* à pointe sèche.

Le symbolisme proprement dit s'affirmera dans notre pays par les œuvres hautement originales de LÉON FRÉDÉRIC et JEAN DELVILLE, actifs tous deux à Bruxelles, le premier dès 1878, et le second, dix ans plus tard. L'allégorie tout arcimboldesque de la *Fécondité* ou le triptyque du *Ruisseau* dans son amoncellement de corps, blancs comme neige, situent d'emblée leur auteur dans cette manière selon laquelle chaque image doit être le reflet prochain, bien que congénitalement approximatif, d'une autre réalité. Non moins que Frédéric, mais d'un satanisme plus rougeoyant, Delville, l'ami de Péladan et des Rose-Croix, exprimera la même attirance mystique alliée à cette splendeur du coloris et de l'élan formel qui évoquent irrésistiblement le grand Gustave Moreau. Des *Trésors de Satan* à l'exquise tête d'*Orphée* voguant à la dérive sur une eau de lapis-lazuli, on croit passer, d'un seul saut, de Baudelaire à Mallarmé. C'est assez dire ce que de telles images doivent à ce sceau brisé que les anciens Grecs appelaient *Sumbolon*, et dont la seule raison d'être était d'en évoquer la partie manquante. Mais, me direz-vous, nous ne sommes pas encore vraiment en Wallonie. De fait, et bien que le sévère Camille Lemonnier considère cependant le graphisme nerveux de DELVILLE comme typiquement wallon, c'est seulement avec des peintres tels que Motte, Fabry, Maréchal, Levêque et, sans doute le plus grand d'entre eux, Degouve de Nuncques, que nous

atteindrons sans conteste à notre marche du Sud.

Isolons d'abord deux portraitistes: ÉMILE MOTTE, Montois au style sévère et idéalisant, et AUGUSTE LEVÊQUE de Nivelles, dont les modelés seront plus doux et la tête des personnages entourée d'une sorte de halo de rêve. Le portrait d'Edmond Picard en témoigne, irradiant l'onirisme et la douceur, non sans quelque impénétrable mystère. La *persona* (ou l'*anima*?) semble ainsi rayonner, heureusement surprise dans son attitude méditative. Ces deux représentants se caractérisent en tout cas par la netteté ingresque du trait, adoucie chez le premier par le velouté du coloris, et chez le second, approfondie par cette sorte de tremblé mordoré sur fond de pénombre. Le symbolisme d'une telle peinture, assurément crépusculaire, ne se départit donc pas d'un certain goût néo-classique pour la forme bien close.
Nous retrouvons le même amour de la ligne et du volume chez FABRY, qui ne craindra pas de se mesurer aux grands espaces offerts à ses talents de fresquiste par les bâtiments officiels: les hôtels de ville de Saint-Gilles et de Woluwé, le Théâtre royal de la Monnaie. Lorsqu'ÉMILE FABRY quitta Verviers, il vint faire ses classes dans l'atelier de Portaels dont on connaît les exigences de dessinateur et de styliste. C'est à lui, sans doute, qu'il doit, de même que son condisciple Xavier Mellery, cette folle exigence formelle s'inspirant à la fois de Michel-Ange, de Blake et des Préraphaélites. L'inspiration, cependant, en est plus sombre et plus sourde, avec, à certains moments déjà, des intonations nettement expressionnistes. On se rappellera, par exemple, le saisissant gigantisme des têtes dans *La mort*



ÉMILE FABRY. LE CHEMIN. 1893. *Huile sur toile. Milan, Galleria del Levante.*



ÉMILE BERCHMANS. SATYRES ET FAUNESSES.
Eau-forte (Photo Francis Niffle, Liège).

du héros: hiératiques et wagnériennes, ces attitudes ne vont pas sans préfigurer d'autres accents plus proches dans le siècle.
Mention sera faite aussi de GEORGES LE BRUN. Verviétois comme Fabry et comme lui élève de Portaels, il se consacra aux paysages de l'Ardenne et de la Haute-Fagne. Mais c'est là un autre registre, traité par ailleurs, et nous pouvons nous tourner à présent vers Liège où nous rencontrerons d'abord FRANÇOIS MARÉCHAL. Il est vrai que tout un pan de son œuvre est résolument réaliste et même populiste, mais une veine plus rare et plus discrète l'apparente au symbolisme. Ainsi, cette merveilleuse *Attente*, thème symboliste s'il en fut, qui nous montre de trois-quarts et de dos une femme entre deux âges, vêtue de sombre, seule sur une place étrangement peuplée d'arbres noirs, de réverbères allumés (ceux de Delvaux déjà) et de fenêtres. Il s'en dégage une insurmontable impression de tristesse, comme de la clausule du quatrain de Maeterlinck:

— Dites-lui qu'on l'attendit
Jusqu'à s'en mourir...

Plus idyllique, la *Mélancolie* d'ÉMILE BERCHMANS semble portée par des ailes blanches, mais ce ne sont que les extrémités du voile recouvrant les corps de deux jeunes femmes enlacées. Entre Burne-Jones et Segantini (on pense aussi à Montald), ces deux jeunes amoureuses, toutes fondantes de tendresse, n'attendent qu'une infime métamorphose pour devenir vraiment des anges. Ceux-là mêmes, peut-être, que célébrait Mockel:

'Oh! parlons bas! laissons le dôme frais de l'ombre
prolonger l'heure de son sommeil.
Peut-être que son âme éprise de l'espace,
mais humaine et douce encore, était lasse
de hanter la splendeur aride de l'éther
et ce vide sans fin ravagé de soleil...'

('Ange', extrait de *Clartés*, 1902).

Et puisque cela vient à dire, le rôle joué à Liège par Albert Mockel dans le développement du symbolisme fut de tout premier plan: l'écrivain exquis des vers libres de *Chantefable* et de *Clartés* fut aussi le fondateur de la revue



WILLIAM DEGOUVE DE NUNCQUES. L'AUBE. 1898. *Pastel. Gand, Musées royaux des Beaux-Arts.*

littéraire *La Wallonie* à laquelle collaborèrent Van Leerberghe, Stuart Merrill et Maeterlinck (merveilleusement illustré, soit dit en passant, par le Gantois d'adoption Charles Doudelet) entre les années 1886 et 1892.

Toujours à Liège, deux beaux artistes encore: DONNAY et RASSENFOSSE. Le premier, symboliste de jeunesse, fera essentiellement une brillante carrière de paysagiste et de graveur. Quant au second, à mi-chemin du symbolisme et de l'expressionnisme, il fut le merveilleux luministe des 'femmes à leur toilette'. Tout en pulpeux reflets, il pourrait nous apparaître comme l'ange de blancheur correspondant au sombre Félicien Rops, car il fut tout comme lui 'fou de dessin' et ne cessa de cerner de ses lumineuses lignes la Femme, toujours mobile, toujours insaisissable.

Évoquons enfin ce prince des symbolistes que fut WILLIAM DEGOUVE DE NUNCQUES: né à Monthermé dans les Ardennes françaises en 1867, il accompagne, âgé de trois ans, ses parents réfugiés qui gagnent la Belgique. À 16 ans, il rencontre Toorop qui sera son initiateur au dessin, de même que son premier guide discret sur les voies de l'imaginaire avant la rencontre et l'amitié d'Henri De Groux. Bien sûr il participa au 'Groupe des XX' et à la 'Libre esthétique', mais en retrait, regardant tout cela comme de son rocher solitaire il regardera l'Ardenne, non moins que la Hollande, l'Autriche et l'Allemagne où il fera de nombreux séjours avant de venir s'établir à Stavelot.

Mais, plutôt que des visages du temps ou des aspects du lieu, c'est du même paysage d'âme, cent fois repris, cent fois inachevé, que Degouve se fit dès sa jeunesse le transcripteur obstiné. Toujours à l'affût, c'est sous l'habit multiple d'eaux dormantes, de jardins, de parcs lunaires ou de ces troncs qui révèlent la forêt (plutôt que de la cacher comme le dit platement le proverbe) qu'il nous livrera ses instants de vision éblouie. Hallucinée aussi, car on peut dire qu'il relève des deux symbolismes: du premier, le symbolisme blanc de

rêves compensatoires en forme d'anges, de paons et de jeunes filles, et de l'autre, le crépusculaire, avec ses cygnes noirs, ses fleurs qui se meurent dans les vases et son odeur d'éther.

Chacune de ses images, en sa ferveur d'icône, illustre en tout cas l'un de ces moments d'élection où derrière l'apparente simplicité se révèle un fragment d'envers de décor, comme à la brisure de l'antique *Sumbolon.* Ainsi la *Maison rose* (de 1892) illuminée (du dedans *et* du dehors) sur fond de nuit et toute balafrée de biffures végétales ne nous annonce pas seulement Magritte: elle nous parle vraiment d'ailleurs, soit des 'vastes portiques' baudelairiens, soit de cet air contre lequel Nerval eût donné 'tout Rossini, tout Mozart et tout Wèbre'. On y notera les stridences d'ocre clair sur le fond sombre, qui vont se retrouver comme un écho dans maintes compositions, les *Anges dans la nuit*, par exemple. Les dominantes sombres y sont le plus souvent le vert et le bleu, fondus en une sorte de camaïeu à la sensible turquoise. C'est sur ce même fond, rehaussé cependant d'une ligne d'horizon couleur d'aurore, que se détacheront les *Paons*, éclatants de blancheur, et leur inverse, le *Cygne noir*. Comme le 'Yin' et le 'Yang', ces deux apparitions, contraires et complémentaires, sont l'emblème de ces deux magies, blanche et noire, auxquelles recourt le peintre lorsqu'il suscite pour nous son merveilleux théâtre d'ombres.

Il est une image, encore, sur laquelle je voudrais m'arrêter: celle du *Canal*, dans le sombre miroir duquel une façade d'usine ocre-rose se mire comme l'herbe de la berge et quelques arbres aux rameaux faméliques. Je la trouve en effet particulièrement déchirante (et aliénante, au sens surréaliste) dans son alliage de sublimité calme et d'horreur désaffectée. Ses vitres bleues, toutes crevées semblent illustrer à merveille ces quelques vers d'Émile Verhaeren (ce dernier avait épousé Marthe, sœur de Julia Massin, la femme de Degouve de Nuncques):

Se regardant avec les yeux carrés de leurs fenêtres
Et se mirant dans l'eau de poix et de salpêtre
D'un canal droit (...)
Face à face le long des quais d'ombre et de nuit (...)
Ronflent terriblement les fours et les fabriques.

Ce n'est là, sans doute, que rencontre fortuite, aubaine pour l'historien ou le critique, qui ne peut que renforcer, par-delà l'irremplaçable monogramme de William Degouve de Nuncques, la grande unité de climat et de ton par laquelle se distinguèrent en Wallonie, en Belgique et en Europe, tous ces artistes d'une même génération.

Pierre SOMVILLE

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Outre le livre de FRANCINE-CLAIRE LEGRAND, (*Le symbolisme en Belgique*, Bruxelles, Laconti, 1971) qui fait autorité, on consultera avec profit les catalogues des expositions consacrées aux peintres symbolistes, respectivement, *Peintres de l'Imaginaire* (symbolistes et surréalistes belges) aux Galeries nationales du Grand Palais à Paris du 4 février au 8 avril 1972, *Le symbolisme en Belgique* au Casino de Knokke-Heist, du 23 juin au 1er septembre 1974 et *Le symbolisme en Europe*, aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, de janvier à mars 1976.
Pour Camille Lemonnier, voir *L'école belge de peinture* (1830-1905), Bruxelles, Van Oest, 1906, pp. 214 et 204.

Sur William Degouve de Nuncques voir la monographie de A. DE RIDDER, Bruxelles, Elsevier, 1957 et le mémoire de B. DENUIT, Université Libre de Bruxelles, 1973.



CÉCILE DOUARD. LA HIERCHEUSE. *Dessin au crayon Conté. Mons, Musée des Beaux-Arts (Photo C. Piérard, Mons).*

II - DESSIN, GRAVURE ET LITHOGRAPHIE EN WALLONIE AU XIXe SIÈCLE

Un préjugé refuse au Wallon le don de coloriste. L'équilibre du noir et du blanc s'accorderait mieux à son âme rêveuse qui se recueille dans la discrétion et les ombres de l'intimité. Cela explique, selon certains, que nos graveurs privilégient l'eau-forte, dispensatrice de nuances harmonieuses. De notables exceptions, pourtant, et bien compréhensibles.
En dépit de dispositions communes, nos graveurs et nos dessinateurs, fiers de leur individualisme, cherchent, sans cesse, de nouveaux procédés afin d'affirmer une manière personnelle. Cette féconde insatisfaction suscite une émulation qui donne carrière aux 'écoles' locales, non point refermées sur elles-mêmes, mais assez distinctes pour hésiter devant les emprunts. Néanmoins, un lien spirituel les unit, aussi insaisissable, dans sa force, que le génie d'une race. On ne trouvera ici, faute de place, que les plus marquants des artistes.

LE HAINAUT

La lithographie. Inventée par Aloïs Senefelder, dans les dernières années du XVIIIe siècle, la lithographie, d'abord simple moyen de reproduction, s'impose en France sous la Restauration.
Une étude récente de M. Maurice-A. Arnould précise le rôle joué par quelques Montois au moment où le nouveau procédé pénètre dans nos régions. Rappelons que Charles Senefelder, le frère de l'inventeur, séjourne à Bruxelles, en 1817, et y donne des leçons. Tout porte à affirmer qu'un Montois, FRANÇOIS-HENRI GOSSART, s'intéressait à des recherches lithographiques, un an avant la venue de Charles Senefelder. L'idée lui venait, sans doute, de Paris. Ne sachant pas lui-même dessiner, F.-H. Gossart s'attache la collaboration d'un autre Montois PHILIBERT BRON (1791-1870). C'est à leur association que nous devons les 'incunables' lithographiques montois — qui sait? les premières lithographies tirées chez nous — ainsi que les progrès rapidement accomplis dans la maîtrise du nouvel art. F.-H. Gossart réussit à tirer des estampes en deux couleurs.
Les lithographes montois proposent des vues de la ville et des alentours. GASPARD L'HEUREUX (Mons 1783-1846) en publie tout un recueil, dont il dessine plusieurs planches. De même, ÉTIENNE WAUQUIÈRE (Mons 1808-1869) reçoit de grands éloges pour des dessins tirés dans son atelier.
Excellent dessinateur, NICOLAS LEGRAND (Mons 1817-1883) réalise de nombreux portraits lithographiés directement d'après nature. L'un des premiers, il recherche des effets picturaux.
Après 1830, les ateliers montois subsisteront encore, mais en n'acceptant que des travaux utilitaires.

L'École de gravure de Mons. AUGUSTE DANSE (1829-1929) passe, avec raison, pour le fondateur de l'École montoise de gravure. Avant qu'il n'ouvre officiellement, en 1881, la classe de gravure à l'Académie des Beaux-Arts, de rares artistes travaillaient dans la

solitude, s'appliquant, sans mérite, à la gravure de reproduction. Par son enseignement, Auguste Danse remet à l'honneur le goût du métier.

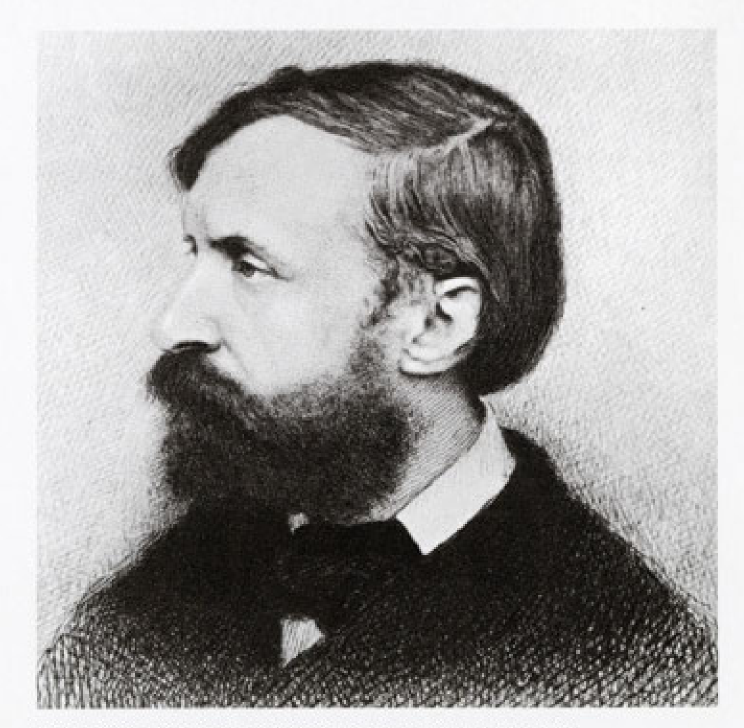
Quand il arrive à Mons, Auguste Danse compte à son actif une carrière déjà longue et non moins laborieuse. C'est à Bruxelles, dans l'atelier du graveur italien Calamatta, qu'il s'initia à la pratique du burin. Sans jamais renier sa première formation, il subit, de loin, l'influence de Félicien Rops: il apprend, ainsi, à associer l'eau-forte au burin. Ses planches y gagneront cette intensité et ce sens de l'interprétation qui apparaissent, d'emblée, comme la marque du graveur.

L'œuvre d'Auguste Danse compte plus de cinq cents planches. La gravure de reproduction y occupe une large place. Autant que les estampes originales, les reproductions attestent le génie du graveur. Une intuition gouverne son travail. Si, en apparence, il manque de fidélité au modèle, il n'en exprime pas moins l'esprit profond. Il n'aborde, jamais, les œuvres à transcrire de la même façon. Cette merveilleuse diversité tient à la technique, assurée des moyens à employer: la pointe obéit au style. Elle s'attarde pour épaissir le trait ou elle frôle à peine la plaque, n'y laissant qu'une trace aérienne.

La technique n'explique pas tout. Auguste Danse interprète des œuvres aussi différentes que celles de Pierre-Paul Rubens, de Frans Hals, de Louis David, d'Honoré Daumier. C'est qu'il sait, à tout coup, renouveler sa manière, non par pure virtuosité, encore qu'il réussisse à rendre la touche du pinceau. À la vérité, l'interprétation correspond au besoin d'exprimer les virtualités qui se pressent en lui. Les gravures originales confirment cette propension maîtresse de l'artiste. Aussi sensible aux paysages de la Campine qu'à ceux de l'Ardenne, il en saisit l'impression exacte, jamais servile. Ses portraits, ses compositions, où triomphe l'anecdote, dénotent la même disponibilité d'âme.

Parmi les élèves sortis de la classe d'Auguste Danse, beaucoup s'attachent à la gravure originale. Certains, comme LOUIS GREUZE, pratiquent la gravure sur bois. Toutefois, le burin et l'eau-forte conservent sa prédilection. Maints graveurs, peintres de surcroît, atteignent, tout uniment, l'art pur dans le paysage et le portrait.

Buriniste aguerri, LOUIS LENAIN conserve à ses planches le moelleux de l'eau-forte. Dans le portrait, l'économie du trait n'empêche ni le modelé vigoureux, ni l'expression. Le plus doué des graveurs de reproduction, CHARLES TICHON, mort très jeune, excelle dans l'eau-forte en couleurs et la lithographie. Quant à GEORGES MONTENEZ, il reste fidèle à la taille-douce qui convient à son dessin net et précis. Paysagiste, EUGÈNE LUCQ rend, dans des eaux-fortes sensibles, le charme des vieux coins de son pays. Le meilleur buriniste de l'École, avec Louis Lenain, VICTOR DIEU 'illustre' le Borinage, tandis qu'ALFRED DURIAU propose des planches de haut style et



AUGUSTE DANSE, PORTRAIT DE CHARLES DE GROUX. *Burin. Bruxelles, Bibliothèque royale (Photo Jacobs, Bruxelles).*



MARIE DANSE, PÈLERINAGE DE CHARLES DE GROUX. *Eau-forte. Bruxelles, Bibliothèque royale (Photo Jacobs, Bruxelles).*

d'une technique ébouissante, inspirées par la campagne romaine et le pays hennuyer.
Élèves de leur père, LOUISE DANSE et MARIE DANSE, épouse de Jules Destrée, rivalisent dans l'eau-forte avec un loyal éclectisme qui porte l'une vers la composition, et l'autre vers l'interprétation des sculpteurs gothiques et des primitifs italiens. Dans son œuvre abrégée par la cécité, CÉCILE DOUARD, d'origine française mais installée très jeune à Mons où elle travaille avec Antoine Bourlard, se montre sensible à la douce tristesse du Pays Noir et de ses 'glaneuses de charbon' : rien de pathétique, mais une fatale espérance.
Cette magnifique lignée d'artistes, formés par Auguste Danse et ses continuateurs, consacre l'École montoise de gravure qui ne cessera d'enrichir la première moisson.

LE PAYS DE LIÈGE

À la fin du XVIIIe siècle, la tradition de la gravure liégeoise s'affaiblit : elle semble même, un moment, interrompue. Seuls, quelques artistes méritent l'attention, encore que certains d'entre eux pratiquent, non sans esprit, la gravure de reproduction. C'est dire que le métier l'emporte sur l'inspiration. La leçon, notons-le, ne se perdra pas.

La première génération de graveurs. Retenons, d'abord, LÉONARD JEHOTTE (Herstal 1772-1851), dont les médailles et les intailles sur pierres fines se rattachent à la tradition des anciens graveurs liégeois. Très jeune, il fréquente l'atelier de Philippe-Joseph Jacoby, graveur de la monnaie à Liège, auquel il succé-



LÉONARD JEHOTTE, LE CHEVALIER HUBERT GOFFIN ET SON FILS DANS LA HOUILLÈRE BEAUJONC. *Eau-forte, Liège, Cabinet des Estampes (Photo Cabinet des Estampes).*

dera en 1788. C'est auprès de ce maître qu'il apprend cette justesse du coup d'œil et cette habileté qui donnent tant de délicatesse et de netteté à ses médailles.

Léonard Jehotte s'exerce aussi à la taille-douce et à la gravure sur bois. Les libraires liégeois et hollandais recherchent ses frontispices, ses culs-de-lampe, ses vignettes, qui conservent la souplesse et la fraîcheur du croquis.

Sa notoriété de graveur, il la doit surtout à ses portraits, bien accueillis à Paris. S'il cherche, de préférence, ses sujets dans l'actualité, il les traite avec beaucoup de variété et d'aisance.

Élève de son père et de l'Académie des Beaux-Arts, CONSTANTIN JEHOTTE (Liège 1809-1882) grave, principalement, des médailles à l'effigie de personnages de l'époque. Il laisse quelques dessins et des lithographies d'une savoureuse inspiration locale.

ARNOLD JEHOTTE (Herstal 1789-1836), frère et disciple de Léonard, s'installe à Paris, en 1811. Il y travaille pour les libraires qui apprécient ses vignettes et ses eaux-fortes de reproduction.

Autre Liégeois, mais Français d'origine, FRÉDÉRIC VILLOT (1809-1875) devient l'ami et le graveur en titre d'Eugène Delacroix, auquel il enseigne la technique de l'eau-forte. Son œuvre gravé, abondant, comprend, outre des estampes originales, de nombreuses reproductions de tableaux du peintre français.

La gravure sur bois d'illustration. C'est un Liégeois, établi de même à Paris, l'éditeur THÉODORE DESOER (1788-1823), qui remet à l'honneur, en France, la gravure sur bois d'illustration qui ne connaît pas encore les méfaits de la teinte. Le bois reste fidèle à ses

qualités de robustesse et de franchise. Le *Rabelais*, que Th. Desoer édite en 1820, marque un renouveau et montre l'intelligent parti qu'un artiste peut tirer du procédé, s'il se garde des alourdissements.

Célébré à Paris pour sa production, dont les bibliophiles vantent 'l'élégance et l'éclat', Théodore Desoer n'oublie pas sa ville natale. Tantôt il édite ses ouvrages sous une double adresse — Paris et Liège —, tantôt il s'assure la collaboration de compatriotes: Arnold Jehotte gravera, d'après Desenne, des vignettes illustrant les *Œuvres de Boileau*.

Les caricaturistes. Caricaturiste-né, JULES RENARD (1833-1926) réalise, à Liège, des centaines de dessins, qui s'échelonnent de 1852 à son départ pour Paris. Nous y découvrons déjà les sujets favoris du satiriste: la police, l'armée, la vie et son train, ainsi que sa manière: le réalisme poussé jusqu'à la charge, qu'il ne cessera de perfectionner.

En 1861, Jules Renard arrive à Paris et prend le pseudonyme de DRANER et, parfois, celui de PAF. Il acquiert la notoriété avec une série de lithographies, *Types militaires*, d'une verve drue et truculente, qu'il délaissera quand il se lancera dans le journalisme satirique. Il collaborera au *Charivari*, au *Journal amusant*, à *L'Illustration*, au *Petit Parisien*, à la *Caricature*, rivalisant avec les meilleurs caricaturistes français.

Draner se taille un domaine bien à lui. Ce qui le retient, même parmi les événements les plus tragiques, c'est l'anecdote. Il ne vise que le quotidien, négligeant une vérité plus corrosive pour le simple amusement du lecteur. D'un crayon facile, mais avec une invention toujours renouvelée, Draner commente, à sa façon enjouée, l'actualité du second Empire et le spectacle de la bourgeoisie conquérante. Il cherche le 'défaut' psychologique, que trahit l'attitude ou le costume d'un personnage. Par un effet très simple: une touche de couleur ou un trait vif, il en souligne le ridicule.

Les réussites ne rachètent pas, d'aventure, les faiblesses. Draner manque de mordant et d'alacrité: il préfère la légèreté spirituelle, que



DRANER, FRANCE, ÉCOLE DE CAVALERIE DE SAUMUR, *extrait des* Types militaires. *Lithographie. Liège, Cabinet des Estampes (Photo Cabinet des Estampes).*

nous retrouvons dans les nombreux ouvrages illustrés par lui ou dans les modèles de costumes qu'il dessine pour les théâtres comiques: il se révèle un parfait 'interprète' de Jacques Offenbach. Nous en étonnerons-nous?

Le Verviétois MAURICE BONVOISIN (1849-1912), dit MARS, joua un rôle important dans la caricature française en influençant, par exemple, Caran d'Ache à ses débuts. Sans jamais abandonner le dessin humoristique (à noter les 'Salons caricaturaux' où il raille l'exposition d'Honoré Daumier), Mars évoque, dans ses eaux-fortes et ses aquarelles, la société élégante qui court les expositions, les spectacles, les champs de courses.

Les dessinateurs verviétois. Nous ne croyons pas hors de propos de citer, d'abordée, BARTHÉLEMY VIEILLEVOYE (1798-1855), dont



BARTHÉLEMY VIEILLEVOYE, PORTRAIT D'HOMME. *Dessin. Liège, Cabinet des Estampes (Photo Cabinet des Estampes).*

VICTOR LEJEUNE, AUTOPORTRAIT. *Dessin au fusain. Verviers, Musées communaux (Photo Musées communaux).*



les rares dessins égalent les meilleurs tableaux, à la condition que l'artiste, dénonçant les leçons de l'école, s'applique à rendre la vérité dans des portraits, des scènes d'histoire ou de genre, des paysages.

Son exemple s'imposera à la longue. En attendant, VICTOR LEJEUNE (1812-1863), romantique sans réserve, dessine des portraits qui témoignent d'un talent personnel: la délicatesse tempère à peine un accent fougueux et pénétrant.

Grandi le crayon à la main, JEAN-SIMON RENIER (1818-1907) prendra le chemin de Rome, comme boursier de la Fondation Darchis, après un voyage à Paris, où il reçoit les conseils d'Eugène Delacroix. Le séjour à Rome devait incliner J.-S. Renier vers l'imitation de l'antique et l'archéologie, où il se cantonnera désormais. Qu'il s'agisse de dessins ou d'aquarelles, son œuvre se recommande par l'esprit d'observation et un don d'assimilation.

Plus doué, LÉON LE PAS (1824-1888) se souvient — inconsciemment, peut-être — de Barthélemy Vieillevoye. Il nous apparaît comme un isolé. Formé, en Russie, par un paysagiste allemand, il balancera entre le traditionalisme et le romantisme, bien que l'étude directe de la nature le porte vers un réalisme sensible et intelligent. Léon Le Pas préfère le crayon au pinceau. Dans le genre, il excelle à force d'habileté, certes, mais, surtout, parce qu'il sait varier les effets et exprimer, en toute liberté, ce qu'il éprouve devant la nature. À ce titre, il se range parmi les bons paysagistes romantiques. Sa discrétion, son sérieux, dépourvu d'effort, ne constituent pas les moindres attraits d'un talent original qui relie — disons-le, en passant — Barthélemy Vieillevoye au groupe des paysagistes qui exposent vers 1890.

UN NAMUROIS D'EXCEPTION: FÉLICIEN ROPS

L'œuvre de FÉLICIEN ROPS (1833-1898) donne lieu à d'insondables malentendus. Certains

FÉLICIEN ROPS, LE MAJOR EST SI DIFFICILE.
Eau-forte et pointe sèche, 2e état. Liège, Cabinet des Estampes (Photo Cabinet des Estampes).



n'y voient qu'un effort habile pour dissimuler, sous l'effet théâtral, un manque d'imagination. De bons juges — Charles Baudelaire, entre autres — comparent le génie du Namurois à celui d'Edgar Poe. Une avide présence à la vie engage Félicien Rops, plus que tout autre, dans les travers de l'époque, dont les forces neuves ne triomphent pas encore d'un romantisme décadent. Il se laisse tenter, d'autant que l'enfièvre le succès qu'il connaît à Paris. Les sectes littéraires qui l'accueillent et le fêtent donnent dans le satanisme et n'admirent l'artiste que damné. Pour plaire, Félicien Rops se doit de croire au diable et à de ténébreuses luxures. Ainsi, il se trompe lui-même et risque de nous abuser à sa suite. Ses premières lithographies rappellent Daumier et Gavarni. C'est le même esprit aigu d'observation et de vérité psychologique. Toutefois, la satire devient plus insinuante et

la charge, plus amère. Par intermittence, même au plus fort de son exaltation, il retournera à sa première manière, y apportant la perfection d'un métier, sans cesse en recherche, qui associe plusieurs techniques ou affectionne les rehauts. Félicien Rops atteint, sans y tâcher, à la grandeur.

À peine touche-t-il Paris que l'esprit à la mode s'empare de lui. Une inspiration toute littéraire lui échauffe la tête. N'empêche que, devant la plaque à graver, il se ressaisit, le temps de rendre le fantasme familier. Il crée, alors, la double série des *Sataniques* et des *Diaboliques*, — qui compte des planches de grand style — parmi les meilleures de tout son œuvre. Dans la suite, il ne portera pas plus avant l'art du vernis mou. Jamais, non plus, il n'approchera d'aussi près le symbole.

La femme tentatrice, la femme 'fleur du mal': thèmes d'époque où Félicien Rops trouve une correspondance à sa verve sensuelle. Nulle révolte dans son œuvre: celle-ci s'accommode du mal. Sans cesse présent, le diable ne tente que de bonnes filles animales, dont la féline séduction contrevient à toute mystique du mal. Ce démonisme assez superficiel indique bien le côté cérébral de l'inspiration de Félicien Rops. Néanmoins, aucun artiste n'accorde aussi parfaitement la 'formule' à son génie particulier. La réussite plastique le prouve. Les images de femmes aux formes pleines ou décharnées relèvent bien davantage d'un 'argot' de la chair. Félicien Rops veut, en soulignant la charge, railler la faiblesse humaine, tentée et tentatrice. À supposer que l'esprit du mal le possède, il ne révélerait pas une sorte de fantastique — c'est Pierre Mac Orlan qui le note — qui se lie aux aventures les plus louches du plaisir caché.

Les engouements passagers d'une époque valorisent, à nos yeux, la gloire de Félicien Rops dessinateur et graveur. Sa précocité le désigne, sans conteste, comme l'initiateur du renouveau de la gravure — de l'eau-forte, singulièrement — dans nos régions, voire en France. Cette maîtrise juvénile, il ne s'en contentera pas. 'Alchimiste', il s'attachera, en association avec le Liégeois Armand Rassenfosse, à des recherches qui lui permettront de porter à son plus haut point d'expression la technique du vernis mou. C'est que, usant de la pointe ou du crayon, il sauvegarde sa liberté — une liberté concertée — qui n'autorise pas l'improvisation, le laisser-aller. Il excelle à rendre les nuances et obtient, par le seul jeu du noir et du blanc, des effets proprement picturaux. Dans les pointes sèches, il atteint à un dépouillement éloquent. Extraordinaire diversité d'un artiste qui se règle sur la plus haute intention d'art.



ADRIEN DE WITTE. PORTRAIT DE FÉLICIEN ROPS. *Eau-forte et pointe sèche. Liège, Cabinet des Estampes (Photo Cabinet des Estampes).*

LES ORIGINES DE L'ÉCOLE LIÉGEOISE DE GRAVURE CONTEMPORAINE

Dans le dernier quart du XIXe siècle, quelques artistes s'efforcent, en rompant avec l'académisme, d'ouvrir la voie à un art de la gravure directement en contact avec la vie. Ils lui conféreront un caractère — un 'esprit d'école'

— qui, sans renier la leçon des maîtres du XVII[e] et du XVIII[e] siècle, leur permettra de trouver, dans le goût de la technique, de puissants moyens d'affirmer leurs différentes personnalités.

Adrien de Witte. Après un premier voyage en Italie, ADRIEN DE WITTE (1850-1935) repartira pour Rome, comme boursier de la Fondation Darchis. Le séjour romain allait, vraiment, former le jeune artiste. Ce qui l'impressionne, c'est le spectacle pittoresque de la ville. Il lui enseigne le réalisme et, pour tout dire, la vérité.

Dessinateur et aquafortiste, Adrien de Witte impose un style: il substitue l'observation du modèle à l'imagination. Peu de sujets éveillent sa curiosité, hormis la figure et, surtout, la figure de la femme, son sujet de prédilection. Non qu'il recherche la sensualité dans la beauté féminine. Au contraire, il l'idéalise. Les portraits de femmes ou de jeunes mères touchent par une vérité affectueuse.

Tandis que d'autres traduisent la réalité en quelques traits, Adrien de Witte, dans ses dessins et ses eaux-fortes, les multiplie avec une minutie, une sûreté réfléchies. C'est à une telle application, sans cesse attentive à l'ensemble, que son œuvre graphique — à noter des dessins à la plume de grand format — doit la densité, la construction impérieuse, dont la sévérité n'embarrasse pas l'harmonie triomphante des valeurs.

ADRIEN DE WITTE, *BUSTE DE JEUNE FEMME. Eau-forte et pointe sèche. Liège, Cabinet des Estampes (Photo Cabinet des Estampes).*



Armand Rassenfosse. ARMAND RASSENFOSSE (1862-1934) se forme seul, cédant à ses dons innés de dessinateur. En 1886, à Paris, il rencontre Félicien Rops. L'un et l'autre s'intéressent à des recherches chimiques capables de leur fournir le vernis mou idéal, qu'ils appelleront le 'ropsenfosse'. Là s'arrête leur collaboration. Comparée à celle du satanique Namurois, l'œuvre d'Armand Rassenfosse se caractérise par son classicisme, sa sérénité, qui n'exclut pas une sensualité frémissante dans la représentation du corps féminin. Un aveu sensuel se dégage de ses femmes aux corps onctueux. Le souci de la plastique pure crée, par la souplesse des lignes, un rythme d'une grâce exquise. Armand Rassenfosse affectionne les modèles à l'élégance coquine, mais il ne néglige pas la mère, ni la femme au travail. Sa sensibilité vive, très latine, le rend attentif à toutes les manifestations de la vie, et de la vie la plus humble.

En 1895, Armand Rassenfosse se voit confier, par les Cent Bibliophiles (Paris), l'illustration d'une édition de luxe des *Fleurs du mal*. Le crayon du dessinateur annonce déjà les saveurs qui marqueront toute son œuvre, tandis que la technique du graveur s'y révèle déjà d'une éblouissante virtuosité.

Graveur, dessinateur, illustrateur, affichiste,



ARMAND RASSENFOSSE, JEUNE FEMME À SA TOILETTE. *Vernis mou et pointe sèche. Liège, Cabinet des Estampes (Photo Cabinet des Estampes).*

Armand Rassenfosse s'affirme, en dépit de préférences éphémères, comme un maître qui représente un nouvel état de la gravure, un art inédit de saisir la vérité des êtres et d'en éveiller, d'un trait sensible, l'humanité.

Auguste Donnay. D'abord tenté par le symbolisme et l'idéalisme, dont son œuvre restera imprégnée, AUGUSTE DONNAY (1862-1921) trouvera la dominante de sa sensibilité dans les paysages et les visages de sa terre natale. Qu'il dessine ou qu'il grave, il confesse son ingénuité et son mysticisme secret. Sa vision, très personnelle, correspond à la transcription d'une nature dont le charme tarde à se livrer. C'est dans le dessin — et, notamment, l'illustration — que s'affirme la personnalité de l'artiste. Un léger frottis de crayon suffit à créer une vie intense et concentrée.
L'art d'Auguste Donnay paraît simple, alors que, seul, un dernier effort efface jusqu'à la trace de l'effort. Aucun réalisme: un dépouillement expressif où les lignes traduisent la forme tangible du sentiment. Cet art audacieux de l'interprétation, l'illustration, répétons-le, nous en propose l'exemple le plus rayonnant. Il touche alors à la réalité, à la réalité pensée, rêvée, qui remonte des souvenirs les plus enfouis.
Les symbolistes français reconnaissent Auguste Donnay comme l'un des leurs: mêmes moyens d'expression, même esprit de synthèse. Notons, cependant, chez l'artiste liégeois, quelque chose de plus familier, de plus intime. C'est qu'Auguste Donnay, tout en construisant ses dessins d'une main ferme, hésite à décrire: il

AUGUSTE DONNAY. ÉTUDE D'ARBRES. *Eau-forte (Photo Francis Niffle, Liège).*




SCULPTURE
MUSIQUE
PEINTURE

FÉLICIEN ROPS. LA DAME AU COCHON. PORNOCRATÈS. *Eau-forte et aquatinte en couleurs au repérage, 6ᵉ état. 1896. Liège, Cabinet des Estampes (Photo Cabinet des Estampes, Liège).*



FRANÇOIS MARÉCHAL, LE FRÊNE. *Eau-forte, 1er état, 1918. Liège, Cabinet des Estampes (Photo Cabinet des Estampes).*

préfère suggérer, laissant au sentiment sa discrète liberté d'expression. Cet art souple et délicat nous étonne encore aujourd'hui par son caractère moderne.

François Maréchal. Issu d'une famille qui pratiquait le travail des armes depuis plusieurs générations, FRANÇOIS MARÉCHAL (1861-1945) portera l'eau-forte à cette perfection admirable où les dons transcendent les recherches techniques. Dès ses premières œuvres, il affirme les caractères de son talent, qu'il ne cessera de développer au cours de sa vie laborieuse: fermeté et précision du dessin, âpreté des morsures, contraste vigoureux des blancs et des noirs qui consacrera l'aquafortiste comme un maître du clair-obscur. Ses sujets, il les recherche autour de lui, parmi les visages populaires et les sites de son terroir. Très rapidement, il révèle une liberté d'expression qui va de pair avec la simplicité des moyens.

Boursier de la Fondation Darchis, il passe plusieurs années en Italie. Les larges panoramas de la Péninsule et sa vibrante lumière marqueront profondément la sensibilité de François Maréchal et même son métier. À son retour à Liège, il allège sa manière. Les grands paysages urbains qu'il grave alors se caractérisent par une savante répartition de la lumière



AUGUSTE DONNAY, PROJET D'AFFICHE. *Dessin à la mine de plomb. Liège, Cabinet des Estampes (Photo Cabinet des Estampes).*

et de l'ombre. Une masse sombre, au premier plan, commande la perspective. La lumière creuse l'espace jusqu'au plus lointain. Ce résultat miraculeux, le graveur l'atteint sans artifice: il affine la taille. Mais, à l'occasion, la main ressaisit l'outil avec force, le trait devient plus dur, et le paysage prend une vérité âpre. Le grand art de François Maréchal tient à ce balancement incessant entre la délicatesse et la dureté. Son œuvre et son enseignement — il dirige la première classe de gravure à l'Académie des Beaux-Arts de Liège — dominent l'École liégeoise de gravure.

Auguste Bénard et la lithographie. Animateur passionné et imprimeur exigeant, AUGUSTE BÉNARD (né en 1854 en France mais installé à Liège où il meurt en 1907) s'entoure des artistes les plus doués et des meilleurs ouvriers qui pratiquent la lithographie. Outre des livres illustrés, il imprime des affiches et utilise, peut-être le premier, des papiers de couleur.
Armand Rassenfosse, associé de l'imprimeur, Auguste Donnay et Émile Berchmans (1867-1947) composent de nombreuses affiches et créent un style qui se caractérise par la spontanéité, un réalisme peu appuyé, l'originalité de la mise en page et la maîtrise d'une technique personnelle qui atteint, parfois, à la virtuosité. Chacun apporte à l'art de l'affiche son expérience de peintre ou de graveur. Armand Rassenfosse affectionne les demi-teintes cernées d'un trait tantôt souple, tantôt vigoureux. Maître de l'évocation, Auguste Donnay se montre sensible à l'atmosphère et à l'émotion. Coloriste avant tout, Émile Berchmans donne d'autant plus de vigueur aux aplats de couleurs qu'il les souligne par le dessin. Encore qu'ils n'échappent pas toujours aux tentations de la mode — une certaine image de la femme, par exemple —, les affichistes liégeois affirment un talent original qui ne doit rien aux influences étrangères. Importang atout dans leur réussite, l'atelier d'Auguste Bénard traduira fidèlement l'œuvre de ses collaborateurs et imprimera même des compositions d'affichistes français, attirés par sa réputation.

Francis VANELDEREN
et Georges COMHAIRE

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

En l'absence de synthèse récente sur le sujet qui nous occupe, le lecteur consultera les ouvrages suivants: HENRI HYMANS, *Études et notices relatives à l'histoire de l'art dans les Pays-Bas; I. La gravure*, Bruxelles, 1920. MAURICE KUNEL, *La gravure en Wallonie* dans *Les arts, la littérature et la musique en Wallonie*, Liège, 1931; *Les arts en Wallonie, 1918-1946*, Charleroi, 1947. Sur la lithographie, en particulier: HENRI HYMANS, *La lithographie en Belgique* dans *Études et notices* (...), *op. cit. supra*; HENRI LIEBRECHT, *Les débuts de la lithographie en Belgique* dans *Histoire du livre et de l'imprimerie en Belgique, des origines à nos jours*, t. VI, Bruxelles, 1934.

Le Hainaut

A propos de la lithographie, l'important article de MAURICE-A. ARNOULD, *Les débuts de la lithographie à Mons (1816-1830)*, dans *La Vie wallonne*, t. XLIV, 1970, pp. 418-458, renvoie à la bibliographie antérieure.
Sur Auguste Danse et l'École de gravure de Mons: *Auguste Danse*, Bruxelles, 1930, coll. 'Écrivains et artistes de Belgique', et les articles, surtout biographiques, de CLÉMENT STIÉVENART, *Notes et souvenirs d'un vieux Montois. Artistes montois*, dans *La Vie wallonne*, t. V, 1924-1925, pp. 283-290 et pp. 356-365. A propos d'Auguste Danse, notice de M. MAUQUOY-HENDRICKX dans *Biographie nationale*, t. XXXIII, *Supplément*, t. V, col. 185-187, Bruxelles, 1966. Sur Cécile Douard, notice de C. PIERARD dans *Biographie nationale*, t. XXXI, *Supplément*, t. III, col. 260-269, Bruxelles, 1962. Nombreux articles dans la revue *Savoir et Beauté*, publiée de 1920 à 1972, par le Centre culturel du Hainaut à La Louvière.

Félicien Rops

Pour une bibliographie complète, riche en articles, le lecteur se reportera à *Félicien Rops* [catalogue d'exposition, Musée d'Ixelles, 1969]. Ouvrages généraux: MAURICE KUNEL, *Félicien Rops, sa vie, son œuvre*, Bruxelles, 1943, 'Collection nationale'; J.-P. BABUT DU MARÈS, *Félicien Rops*, Ostende, 1971. Le catalogue de l'œuvre gravé, le plus complet et le plus récent: MAURICE EXTEENS, *L'œuvre gravé et lithographié de Félicien Rops*, Paris, 1928.

Liège

ALFRED MICHA, *Les graveurs liégeois*, Liège, 1908; SANDER PIERRON, *L'école de gravure liégeoise*, s. l., 1923, coll. 'Revue d'art et d'enseignement'; en dépit du titre, JULES BOSMANT, *La peinture et la sculpture au Pays de Liège, de 1793 à nos jours*, Liège, 1930, traite de la gravure; ARLETTE REMACLE, *La gravure liégeoise. Essai de bibliographie*, Bruxelles, Commission belge de bibliographie, 1977, coll. *Bibliographia belgica*, 131, propose un nombre considérable de références aux articles de revues. Aussi, nous ne retiendrons que les études principales, L. ALVIN, *Notice sur Léonard Jehotte*, Bruxelles, 1862. Sur THÉODORE DESOER: *Album édité à l'occasion du deuxième centenaire de la Maison Desoer (1750-1950)*, Liège, 1950; *Exposition* [catalogue] *Le romantisme au Pays de Liège*, Liège, Musée des Beaux-Arts, 1955, nombreuses notices sur les artistes liégeois et verviétois de l'époque; GUY VANDELOISE, *Jules Renard (dit Draner)*, dans *La Vie wallonne*, t. XXXIX, 1965, pp. 161-175; MAURICE KUNEL, *Maurice Bonvoisin (dit Mars)*, *ibid.*, t. XXXIX, 1965, pp. 231-243. CHARLES DELCHEVALERIE, *Adrien de Witte, peintre, dessinateur et graveur. Catalogue de son œuvre précédé d'une notice*; du même, *Adrien de Witte*, Anvers, 1949, coll. 'Monographies de l'art belge'; MARIE-FRANCE BACQUELAINE, *Adrien de Witte, graveur et peintre, 1850-1935*, mémoire de licence inédit, [Université de] Liège, Institut supérieur d'Histoire de l'art et d'Archéologie, année académique. 1970-1971. Sur Armand Rassenfosse, outre Arlette Remacle, *op. cit.*, *A. Rassenfosse et G. Serrurier-Bovy* [catalogue d'exposition. Stavelot, Musée de l'ancienne Abbaye; Liège, Service provincial des Affaires culturelles; 1975], contient, pp. 8-16, une étude de LOUIS LEBEER. JULES BOSMANT, *Auguste Donnay*, Bruxelles, s. d., coll. 'Monographies de l'art belge'; PAUL DRESSE, *Auguste Donnay*, Bruxelles-Paris, 1931; *Rétrospective Auguste Donnay* [catalogue d'exposition], *Université de Liège, Château de Colonster, 1968*. MAURICE KUNEL, *François Maréchal, aquafortiste*, Liège, 1931, contient le catalogue de l'œuvre gravé de 1888 à 1931. Sur l'affiche liégeoise: A. DEMEURE DE BEAUMONT, *L'affiche illustrée. I. L'affiche belge*, Toulouse, 1897; *L'affiche belge. 1892-1914. Catalogue* [d'exposition] par YOLANDE OOSTENS-WITTAMER, Bruxelles, Bibliothèque royale Albert Ier, 1975; PHILIPPE BAILLY et GUY LECLERCQ, *Affiches Bénard. Essai de reconstitution, au départ des documents existants, du fonds d'affiches illustrées tirées selon le procédé lithographique chez Auguste Bénard, entre 1887 et 1940*, mémoire de fin d'études (à paraître), Liège, Institut provincial d'Études et de Recherches bibliothéconomiques, 1976.

Verviers

JULES PEUTEMAN, *Un pensionnaire d'Archis: Jean Simon Renier*, Verviers, 1905, et *Hommage à Jean-Simon Renier, 80e anniversaire de l'inauguration du Musée* [catalogue d'exposition], Verviers, Musée des Beaux-Arts, 1964, dispensent de se reporter aux autres études, uniquement biographiques; MAURICE PIRENNE, *Léon Le Pas, peintre et poète verviétois. 1824-1888*. Verviers, 1938; *Dessins de Léon Le Pas. 1824-1888* [catalogue d'exposition], Verviers, Musée des Beaux-Arts, 1976.

LOUIS JEHOTTE. STATUE ÉQUESTRE DE CHARLEMAGNE. *Bronze. Liège (Photo A.C.L.).*





LOUIS JEHOTTE. CAÏN. *Bronze. Bruxelles, Palais des Académies (Photo A.C.L.).*

III - L'ÉVOLUTION DE LA SCULPTURE AU XIXᵉ SIÈCLE

L'évolution de la sculpture en Wallonie au XIXᵉ siècle est bien différente de celle de la peinture. Avouons un retard notable dans la seconde. Par contre, 1830 ne prend pas nos sculpteurs au dépourvu. Auparavant déjà dès la période française, le célèbre RUTXHIEL (Lierneux 1775-Paris 1837), objet au pays natal de tous les discours de distribution de prix, arrangeur habile de savantes allégories, avait montré plus que du talent: il faut pas mal d'entregent pour conserver sous la Restauration le titre officiel de 'Sculpteur des Enfans de France' octroyé par Napoléon! Il y sut réussir: à quoi n'atteint pas l'obstination d'un Ardennais qui sait ce qu'il veut!

Mais dès la Révolution contre le régime hollandais, deux Liégeois, LOUIS JEHOTTE (Liège 1803-Bruxelles 1884) et EUGÈNE SIMONIS (Liège 1810-Bruxelles 1884) exercent, à un moment décisif de notre histoire et pendant près d'un demi-siècle, une influence considérable sur toute l'école belge. Jehotte, devenu professeur de statuaire à l'Académie de Bruxelles, créa ses œuvres les plus caractéristiques dans la jeune capitale, mais la ville où il a vu le jour est heureuse de conserver la statue équestre de *Charlemagne* — une rareté du sujet, soit dit en passant. Juchée, volontairement hiératique comme il convient au noble empereur, sur un monumental piédestal, elle s'orne de figures — celles des parents de l'empereur — d'une sobriété de style appréciable à son époque. Dès 1839, comme il a osé rompre les liens étroits de l'École, un critique du *Temps* risque l'épithète de 'naturaliste' pour qualifier ses ouvrages. C'est la première fois que le mot est dit, remarque Lemonnier, mais il ne tardera pas à faire du chemin. En 1831, il crée son chef-d'œuvre, le *Caïn* du Palais des Académies. Ici, le contemporain de Wiertz l'homérique (Dinant 1806-Ixelles 1865) a donné carrière à son goût de l'épique. On lui doit encore la statue de Charles de Lorraine, œuvre plus sage, mais solidement bâtie et d'une belle conception monumentale, le sévère buste de Rouppe à l'Hôtel de Ville de Bruxelles et le Thierry d'Alsace au pied de l'escalier du Sénat.

La sculpture belge doit aux longues années d'enseignement du professeur à l'Académie une grande part de sa probité artisanale, de son goût des belles matières, de son respect des pratiques loyales. On n'a pas rendu justice à ce bon artiste wallon.

EUGÈNE SIMONIS eut une carrière plus brillante encore. Dès son premier envoi de Rome, le *Bacchus au tigre* (Salon de 1834), il montre un esprit nouveau qui cherche à s'évader des formules académiques. Moins de quatorze ans après, il édifie son centauresque *Godefroid de Bouillon* qui, d'après Lemonnier lui-même, est en avance sur son temps. S'il nous paraît aujourd'hui assez déclamatoire, sachons lui rendre sa place dans l'évolution artistique. Nous reconnaîtrons alors sa puissance monumentale, son élan, sa facture large, ennemie des effets pittoresques et du détail accrocheur. Simonis a beaucoup produit: une grosse part de la Colonne du Congrès, le fronton du Théâtre de la Monnaie, de nombreuses statues au Palais des Académies, le monument au



EUGÈNE SIMONIS. GODEFROID DE BOUILLON.
Bronze. Bruxelles (Photo A.C.L.).

chanoine Triest à Sainte-Gudule qui contient des morceaux de toute beauté, d'autres œuvres encore qu'il serait fastidieux d'énumérer. Eugène Simonis et Louis Jehotte furent de ceux qui aidèrent le plus à la rénovation de notre sculpture nationale.

JEAN-JOSEPH HALLEUX. Né à Battice en 1817, cet artiste isolé est assurément une des figures les plus douloureuses de notre Art wallon. Mis constamment à l'écart par les autorités officielles, il n'obtint jamais la commande ou la fonction qui l'aurait tiré de la gêne. Il garda vingt-trois ans son *Caïn* avant de le voir acquis, un an avant sa mort, pour le Musée de Liège. Héros maudit, courbé sous la malédiction divine, c'est le chant prémonitoire d'un homme que le sort accablera. Son *Pierre l'Ermite*, dans le cadre ruiné de l'ancienne abbaye de Huy, atteste à quel niveau cet artiste eût pu atteindre dans la sculpture architecturale. Découragé, ayant cessé tout travail, Halleux se noya — accidentellement? — à Dinant le jour de Noël 1876.

ADOLPHE FASSIN (Seny 1828-Bruxelles 1900) bien qu'ayant reçu de son vivant plus complète justice n'est pas mis non plus à sa vraie place

EUGÈNE SIMONIS. L'INNOCENCE. *Marbre. 1839. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts (Photo A.C.L.).*





JEAN-JOSEPH HALLEUX. CAÏN. *Plâtre bronzé. Liège, Musée de l'Art wallon (Photo A.C.L.).*

dans la galerie de nos sculpteurs. Lemonnier dans *50 ans de liberté*, Jules Du Jardin dans *L'Art Flamand*, Sulzberger dans *Les Musées* (tome II) proclament que l'*Aquajuolo napolitain* envoyé de Rome par Fassin au Salon de 1866, montra la voie nouvelle à tous les jeunes sculpteurs lassés des vieilles pratiques, des allégories mythologiques, de l'académisme impersonnel et sans accent de l'École. Un modèle emprunté à la vie de la rue, un être jeune et nerveux observé dans sa vérité crue, un corps dont l'harmonie sourd, non d'une froide géométrie qui n'est qu'une recette élevée à la hauteur d'un dogme, mais d'une observation directe de la nature, balaie d'un seul coup, les préjugés sacro-saints. 'L'influence de l'*Aquajuolo*, note Camille Lemonnier, ne se fit pas seulement sentir sur un groupe déterminé; elle s'exerça insensiblement sur l'ensemble de l'École. On remarquera, en effet, à partir de ce moment, une recherche de l'accent à la fois réaliste et délicat; et l'exécution s'affine dans des maniements légers et spirituels. Des sculpteurs, des émules, se prennent à souligner les particularités du modèle comme l'avait fait Fassin. BOURE, dans son délicieux morceau *Le Lézard* retrouve le charme et le sentiment de l'*Aquajuolo* et, après lui, CATTIER s'élève à une distinction inhabituelle dans sa *Daphné*.' Et ailleurs Lemonnier ajoute: 'Quand plus tard De Vigne, Van der Stappen, Vinçotte réaliseront leur conception du Beau, ils obéiront au même Idéal et leurs œuvres se rattacheront, par une filiation certaine, au mode mis en pratique par l'artiste liégeois'.

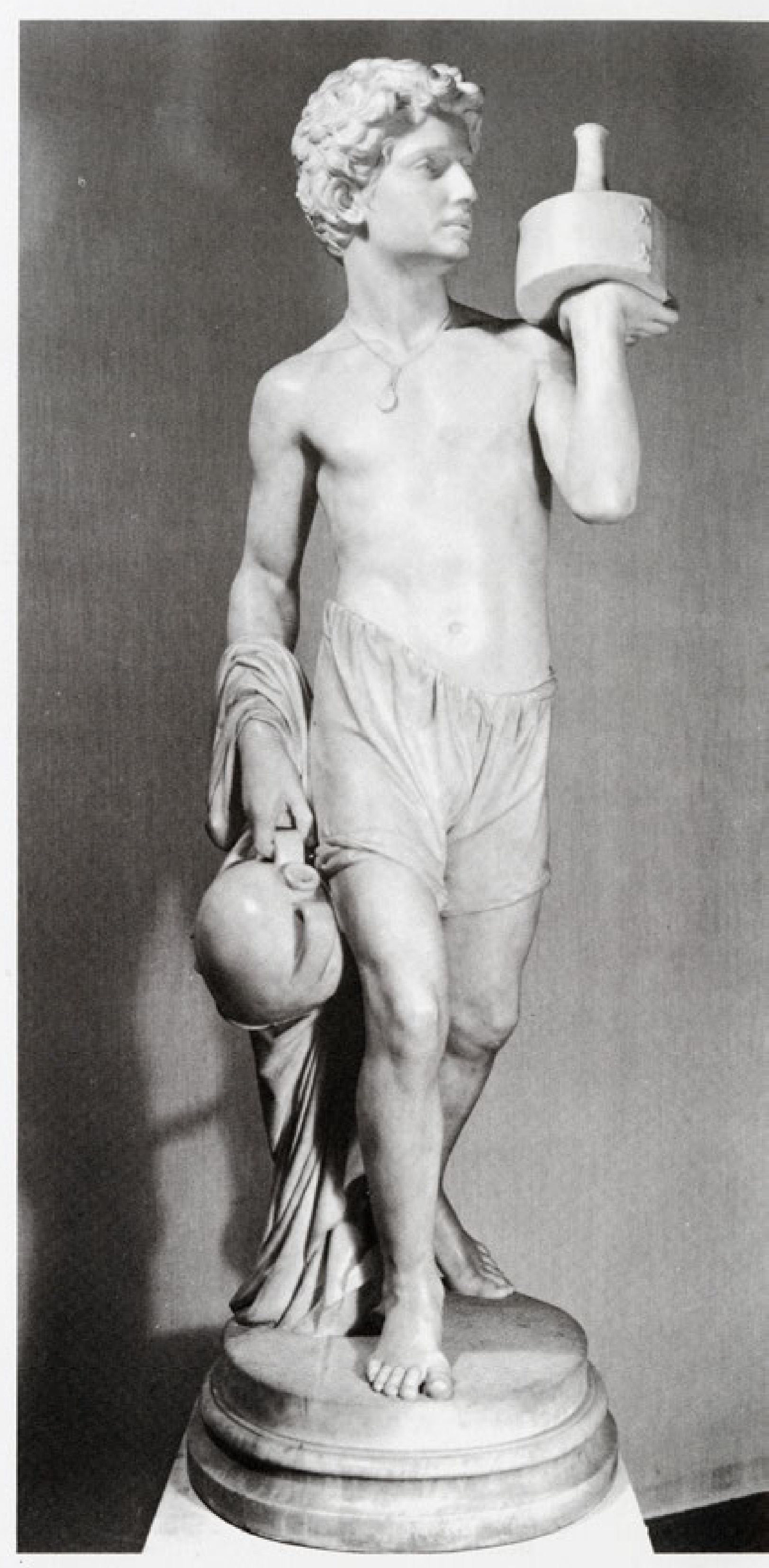
Tout cela est bien et clairement dit; mais quelle est la place réservée aujourd'hui, dans l'histoire de l'Art belge et par nos meilleurs exégètes, à Adolphe Fassin, rénovateur en son temps de la sculpture nationale? Croit-on vraiment en un malheureux hasard? S'y essaie qui pourra!

Les DE TOMBAY constituent une famille d'artistes: Mathieu (Liège 1768-1852), Alexandre (Liège 1815-1881), Alphonse (Liège 1843-Bruxelles 1918). Nous ne nous préoccuperons ici que du dernier, petit-fils et fils des deux premiers. Condisciple de Mignon, il envoya de Rome son *Improvisateur napolitain* qui décorait jadis un square liégeois. Ce morceau

charmant, plein de grâce nerveuse et de juvénilité est certainement son chef-d'œuvre. On y vit la preuve d'une indépendance d'allure capable d'étonner encore une époque que *l'Aquajuolo napolitain*, paru seulement neuf ans auparavant, n'avait pas complètement guérie des éternels resuçages académiques. Cet ouvrage, humble par le sujet et les dimensions, hardi dans l'exécution, a malheureusement disparu pendant l'occupation allemande. Hélas! de Tombay ne devait pas poursuivre une route si bien engagée. Son *Gaulois domptant un cheval* des terrasses d'Avroy, est la seule pièce de lui qui reste dans sa cité natale. Il ne manque pas de qualités et s'avère, dans tous les cas, d'une exécution plus vigoureuse que les rondeurs grasses de *l'Enfant offrant à boire* du parc de Bruxelles. Mais il pâtit naturellement du voisinage écrasant de Mignon.

Au cours d'une vie longue et laborieuse, de Tombay a beaucoup produit. Ce fut un excellent sculpteur monumental: Bruxelles et les communes périphériques regorgent de ses œuvres. Nous ne pouvons les citer toutes. Contentons-nous de signaler les statues de l'arcade du Cinquantenaire, la colossale *Clémence royale* du Palais de Justice; les statues qui décorent la façade de l'Hôtel de Ville de Saint-Gilles, la statue d'Alphonse Renard en face des étangs d'Ixelles, *Dodonée* au Petit-Sablon, *Jean Linden* au parc Léopold, et de nombreux bustes dans les bâtiments officiels.

La grande et douloureuse figure de LÉON MIGNON, sculpteur animalier (Liège 1847-Schaerbeek 1898), domine de toute la hauteur de son génie malheureux une époque pourtant féconde. C'est un des rares artistes wallons qui, libéré de toute attache et de toute influence, n'a compté que sur lui-même et s'est bravement tourné vers la nature. Elle seule, pliée à son vouloir, lui donna la puissance et le style. Son *Dompteur de taureau* des terrasses d'Avroy, à Liège, qui a donné lieu à tant de plaisanteries douteuses, marque un affranchissement total. Constantin Meunier certes, ira plus loin, osera et créera davantage. Ce



ADOLPHE FASSIN. AQUAJUOLO NAPOLITAIN. *Marbre. 1865. Liège, Musée de l'Art wallon (Photo A.C.L.).*



LÉON MIGNON. LE DOMPTEUR DE TAUREAU.
Bronze. Liège (Photo Francis Niffle, Liège).

n'est pas une raison pour sous-estimer Mignon qui est parmi ceux qui ont frayé le sentier dont le grand Maître fera une large route.

L'œuvre tout entier de Mignon est dédié à la force, à la force hostile dont une inspiration prémonitoire a perçu la menace dans une terre moins riante. Le *Dompteur de taureau* par ses qualités plastiques, par l'énergie de son exécution, par le rythme souverain des lignes et des masses exprime prématurément la résistance à une volonté de puissance et de domination qui est bien de notre temps. L'homme, à présent, connaît que les civilisations sont mortelles. Il sait que les plus beaux efforts avortent misérablement et qu'il ne suffit pas d'avoir cultivé un haut idéal pour ne pas mourir sous les pieds des barbares. Ses conquêtes nombreuses, mais incertaines, lui ont découvert des forces inconnues dont il appréhende quelque jour le déchaînement et, tel le *Dompteur de taureau* dans son pathétique équilibre, il ne contient la bête mauvaise que grâce à la volonté disciplinée par l'Intelligence, grâce à la vigilance inquiète de l'esprit constamment en éveil.

Tout le grand Mignon est là. Celui du *Taureau des Marais Pontins*, du *Combat de taureaux*, des *Travaux d'Hercule*, du *Bison*, du *Dromadaire*, et du *Cheval* jusqu'à celui de *Lady Godiva* qui résume d'admirable façon tout son art de puissance animale et de beauté plastique. Le mouvement de cette fière et grande Dame, condamnée par la fantaisie lubrique du comte Leofric à parcourir la ville de Coventry, nue sur un cheval, est beau sans impudeur comme sans complaisance.

Et l'autre Mignon? Celui qui signait 'Richard' ses œuvrettes commerciales: *Cocher de Paris* ou *Fort de la halle* ou *Les soldats belges de toutes armes*? C'est l'artiste misérable et malchanceux qui doit nourrir la Bête et à qui

l'Administration, inhumaine, n'accorda la commande officielle qu'en le forçant à quitter Paris, où il avait conquis l'aisance. Et dès lors, rendu à la misère d'un atelier honteux, ayant perdu la fille qu'il adorait et pour qui, seule, il luttait encore, il se laissa glisser sur la pente où s'abandonnent tant d'artistes déçus, qui recherchent dans l'alcool, les illusions perdues et l'oubli de leur échec.

Il mourut à cinquante et un ans, miné par les abus, dans un lit anonyme de l'hôpital de Schaerbeek le 30 septembre 1898. C'est le sort difficile des sculpteurs, la réalisation de leurs œuvres est coûteuse. Elles trouvent peu d'acquéreurs chez les particuliers. L'État est leur principal client. Malheureusement, il s'exécute souvent par l'intermédiaire aveugle ou partisan de la bureaucratie et de la politique.

Me voici amené maintenant, à commettre un péché capital: je vais me brouiller avec la chronologie. Mais j'ai, pour cela, quelques raisons. D'abord je désire laisser la place d'honneur à Constantin Meunier, le plus grand de tous. Ensuite, le Hennuyer VICTOR ROUSSEAU qui naquit à Feluy en 1865 échappe aux classifications. Il occupe une place à part dans l'École. La critique officielle, si j'ose dire, ne lui décerne que des éloges, mais on sent de temps à autre, comme l'expression d'un regret à les devoir accorder. On a pu lire: 'qu'il modelait des visages et des corps souples jusqu'à l'insignifiance'. C'est montrer beaucoup d'incompréhension. Rien n'est plus signifiant, au contraire, que l'œuvre de Rousseau, ni plus révélateur du tempérament wallon, amoureux non seulement de la beauté formelle, mais de ce qu'elle suggère au point, parfois, d'être taxé de 'littéraire'. Quand nous considérons l'œuvre de Victor Rousseau, nous ne pouvons nous empêcher de penser à la fameuse phrase du rapport d'Auguste Donnay au premier Congrès Wallon de 1905: '*L'artiste wallon doit penser!*'. Et voici, au surplus, que Paul Fierens vole à notre secours. Il écrit: 'Une inspiration qui rajeunit le lieu commun et qui n'évite pas toujours l'écueil de la littérature'. Voilà donc le grand mot lâché. Les Wallons sont littéraires, sentimentaux, attirés par la poésie plus que vers la substantielle réalité de la matière et de la couleur. Et si c'est (partiellement) vrai, est-ce là un vice rédhibitoire? Et ne peut-on, dans notre peuple, trouver des exemplaires de ces deux types humains sans que l'un soit qualifié d'insignifiant? Beaucoup le prouvent, dont Rousseau, à qui veut bien ouvrir les yeux.

Il est exact que l'œuvre de VICTOR ROUSSEAU se situe en dehors de son temps. C'est un homme qui fut d'abord séduit par la musique et qui, au début de sa vie, faillit bien s'y consacrer: Wagner, puis Beethoven lui révélèrent, dit-on, le monde enchanté des sons. Par ailleurs il a écrit des poèmes que, nous dit Richard Dupierreux 'l'on sera sans doute un jour fort étonné de lire'. En réalité, Victor Rousseau est un homme de la Renaissance, un homme complet que Florence, Vinci, Ghiberti, révélèrent à lui-même et à qui, comme tous les grands, rien de ce qui est humain ne resta étranger.

Victor Rousseau, fils de carriers, fut carrier lui-même. Dès l'âge de dix ans il était apprenti. Ce 'sculpteur de l'âme', comme l'appelle constamment Richard Dupierreux, fut d'abord un ouvrier. Un humble ouvrier qui, sur les chantiers babyloniens du Palais de Justice de Bruxelles, taillait avec application les corniches de l'écrasant édifice. Cela le conduisit, évidemment, à suivre les cours de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles. En 1890, il avait vingt-cinq ans, il obtint le prix Godecharle. Cette distinction bien dotée lui permit un séjour de deux ans à Paris, puis un voyage à Londres où la perfection de l'art grec classique lui fut découverte au British Museum. Mais c'est certainement l'Italie qui le révèle à lui-même. Sculpter, pour lui devient la composition d'un poème. C'est, dit Richard Dupierreux, sous quelque forme que ce soit 'expression d'âme'.

De son côté, Fierens déclare catégoriquement: 'Victor Rousseau, au contraire, nous paraît de manière exceptionnellement heureuse, mettre un charmant point d'orgue, en sourdine ou en demi-teinte, à l'histoire de la sculpture belge au XIXe siècle'. Et plus loin:

VICTOR ROUSSEAU. VERS LA VIE. *Bronze, Musée royal de Mariemont (Photo A.C.L.).*

VICTOR ROUSSEAU. BUSTE D'ALICE. *Marbre. Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Photo A.C.L.).*



'L'interprète des expressions spirituelles, le chantre de l'adolescence idéale et idéaliste (...) acquit dans l'atelier de Charles Van der Stappen, en même temps qu'un métier robuste et merveilleusement délicat, une culture des plus vastes. Dans un pays où il n'est pas rare que le 'génie' s'accompagne de quelque rudesse, de quelque ignorance tenue pour une vertu, Victor Rousseau est un isolé et un sage'. On ne peut mieux dire, ni mieux opposer (volontairement ou non?) l'artiste wallon à son confrère flamand. Victor Rousseau, contemporain de Jef Lambeaux (1852-1908), est en vérité son antithèse. Il oppose à la sensualité, au natura-

lisme étalé, aux nudités appuyées du second, une grâce classique, un hellénisme modernisé, une harmonie qui n'appartiennent qu'à lui, qui le placent au-dessus de la mode et au-dessus de son temps.
Le seul reproche que l'on pourrait adresser à Rousseau, c'est de manquer du sens monumental et décoratif. Le plus individualiste des artistes wallons, individualistes par naturel tempérament, se soumet de mauvaise grâce aux contraintes d'une symphonie conçue par un autre. C'est un chambriste. Pire: un virtuose jaloux de son indépendance, qui ne compose et ne joue que des œuvres confidentielles où il ne consent à exprimer que son rêve intérieur. Ce que, personnellement, nous admirons sans réserves dans son œuvre, ce sont les corps d'adolescents, les nus chastes, ses portraits troublants mais criants de vérité: son groupe *Vers la Vie* au château de Mariemont; le portrait de S.M. la Reine Élisabeth; les bustes d'*Alice*, de *Françoise*, son *Groupe des anges*, la *Prière pour la paix*. Victor Rousseau est sans doute l'artiste wallon qui porte à leur plus haut degré les qualités et aussi les défauts (excès de l'esprit libertaire) de notre peuple constamment insurgé contre la mentalité du troupeau.

Et nous voilà enfin arrivé au plus grand de tous: CONSTANTIN MEUNIER (Etterbeek 1831-Bruxelles 1905). C'est non seulement le plus grand, mais c'est un créateur génial. Nous nous méfions de ce dernier adjectif que nous avons toujours évité de galvauder. Mais ici nous sommes bien tranquille. Meunier est un de ces rares artistes dont l'œuvre originale a marqué une époque, a ouvert des voies nouvelles à l'Art et, plastiquement autant que moralement, il ne cessera jamais d'émouvoir. 'Telle est la conviction et la maîtrise de Meunier qu'une statuette de lui est aussi émouvante qu'un groupe monumental', dit Max Rooses. Rien, non plus, ne fut plus étrange que son évolution. Dans le chapitre précédent consacré au réalisme et au naturalisme, nous avons parlé de Constantin Meunier peintre. Il le fut exclusivement durant trente ans, alors qu'à ses débuts Fraikin lui avait enseigné la statuaire. Puis, en 1885 (il a cinquante-quatre ans!), il reprend l'ébauchoir. C'est l'époque où Camille Lemonnier l'emmène au Borinage. 'Il a été,' dit Louis Piérard, 'illuminé sur un chemin de Damas rempli de scories'. L'image est belle, mais elle simplifie excessivement. Ce ne fut pas tout à fait une illumination. Ce fut plutôt une lente maturation. Ses visites aux cristalleries du Val-Saint-Lambert et aux usines Cockerill l'avaient déjà, dès 1878, rendu attentif au monde ouvrier. Mais c'est en 1885 seulement qu'il se rendit compte que la beauté expressive des gestes, des attitudes, des corps puissants mais vite déformés des travailleurs de l'industrie ne se pouvaient plus exprimer par le pinceau seulement.
La conversion fut radicale. Max Waller, dans un article enthousiaste, salue la naissance d'un art nouveau, inexploré. Mais 'il se trouve à Bruxelles', nous rapporte Lucien Christophe dans une excellente monographie, 'un critique pour conseiller à Meunier d'abandonner la sculpture, estimant que s'il est bon qu'un peintre fasse de la sculpture pour s'assimiler davantage la forme, vouloir mener de front les deux arts est une entreprise hasardeuse. La vie normale de l'homme est déjà trop courte pour exceller dans un seul art'.
Cependant, à en juger après coup, la résistance fut courte. À partir de ce moment, ce qui n'avait été dans les peintures et les nombreux dessins qu'une recherche, prend une signification définitive. Constantin Meunier se fait désormais le chantre du travail douloureux et de la peine des hommes. C'est, à la vérité, un hymne d'amour dédié au labeur des humbles. 'J'ai aimé ces gens-là' répondra-t-il à Fierens-Gevaert qui l'interrogeait sur le secret de son art. Cette définition un peu trop sommaire, pour ne pas dire naïve, est en réalité celle d'un artiste génial. On l'a bien vu dans *Le grisou*, cette Pieta laïque. Les victimes ont été remontées à la surface. Les épouses et les mères viennent reconnaître les corps étendus. Ce n'est qu'un fait divers, banal au pays des mines. 'Celle qui m'a servi de modèle,' dira Meunier à Eugène Demolder, 'a rôdé dans la salle funèbre du charbonnage, pen-

dant toute une nuit, et, tout ce temps, le cœur défaillant, je l'ai observée'. Et le miracle est que ce motif local sera universellement compris et admiré. Meunier est devenu un artiste universel. Tous les musées du monde et, très vite, ceux d'Allemagne et du Danemark, ont possédé de ses œuvres. Partout, on le proclame le plus grand. Désormais vont se succéder les grandes figures qui ont forgé sa gloire: *Le puddleur, Le débardeur, Le marteleur, Le semeur, Le mineur accroupi, Le faucheur, Le vieux cheval de mine* qui a aussi excité sa pitié, *La femme du peuple* et tant d'autres qui ont conquis la célébrité. L'artiste a longuement médité son fameux *Monument au travail*. Il en créa toutes les figures, mais ne les vit pas rassemblées avant sa mort. Cette œuvre gigantesque fut finalement édifiée près du pont de Laeken, dans un site qui la sert mal. *Le semeur* couronne sa masse compliquée. Nous avouons, quant à nous, préférer les figures individuelles qui le composent sans s'unir architecturalement, à un ensemble dont l'idée générale ne suffit pas à créer un ensemble coordonné.

Une remarque de Lucien Christophe dans sa pénétrante monographie nous a beaucoup impressionné. Il souligne 'cette science qu'aucun sculpteur moderne ne lui a ravie et qui frappa si fort Octave Mirbeau dans *Le marteleur*, cette science de communiquer au vêtement, de traduire par le truchement même du vêtement, le caractère fondamental de l'être à qui il s'ajuste'. C'est remarquablement observé et cela prouve, en outre, que le plus grand génie ne parviendra pas à s'exprimer, s'il n'est d'abord un parfait ouvrier.

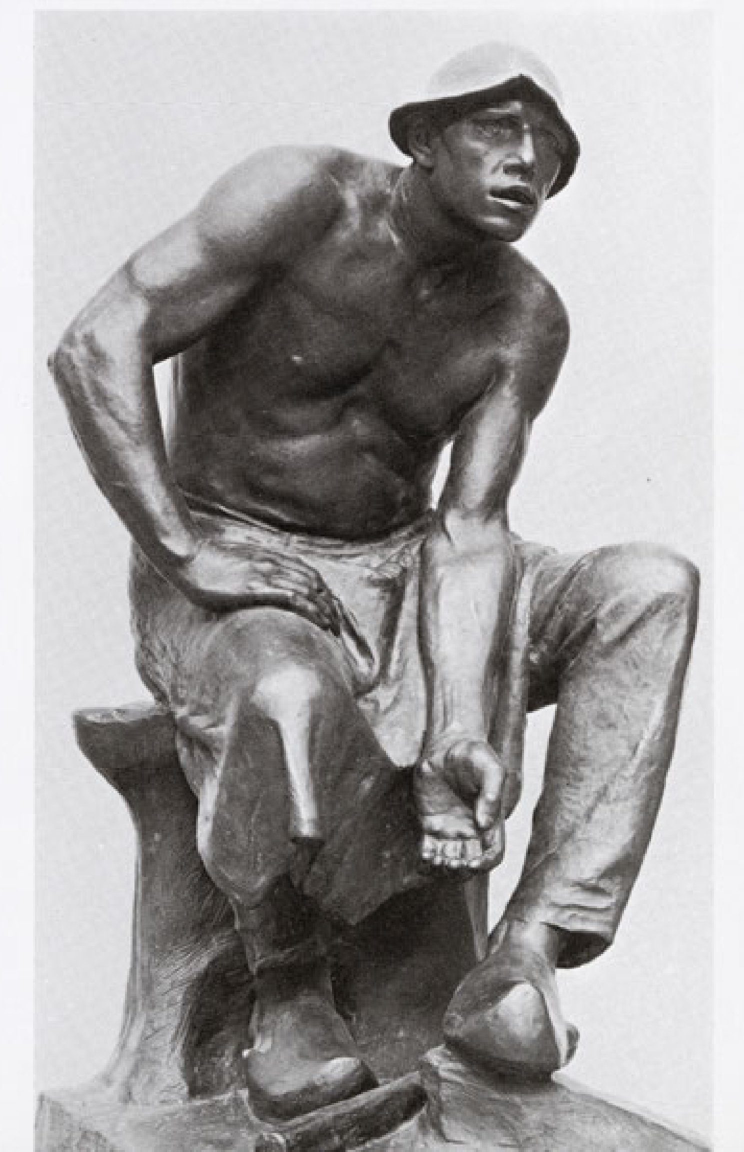
C'est pourquoi nous sommes prêt à conclure avec Sander Pierron: 'L'œuvre de Constantin Meunier nous séduit et nous transporte; ainsi que toutes les productions géniales de l'univers, les siennes engendrent la rêverie, la réflexion, et appellent impérieusement l'admiration'.

La nôtre est sans réserve.

CONSTANTIN MEUNIER. LE GRISOU. *Esquisse du bronze des Musées royaux de Bruxelles. Ixelles, Musée Constantin Meunier (Photo A.C.L.).*

CONSTANTIN MEUNIER. RETOUR DE LA MINE. *Bas-relief. Ixelles, Musée Constantin Meunier (Photo A.C.L.).*

CONSTANTIN MEUNIER. LE PUDDLEUR. *Bronze. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts (Photo A.C.L.).*



Avant de clore ce chapitre, nous voudrions lui donner une conclusion en trois points:

1. On aura sans doute remarqué que, dès 1830, un centralisme excessif a commencé d'exercer ses ravages. Bruxelles a impérieusement attiré toutes les forces vives de la Nation. La capitale allait exercer ce qu'on appelle aujourd'hui le 'trust des cerveaux...' et des talents.

S'est-on avisé que tous les artistes que nous venons de citer, à l'exception de Halleux, dont la noyade accidentelle prête d'ailleurs à controverse, ont dû s'exiler et sont morts à Bruxelles? C'était la condition impérieuse de leur réussite. La 'province', comme on dit dédaigneusement, en fut, tout de suite, et définitivement appauvrie.

2. L'évolution de la sculpture nationale au XIXe siècle fut dominée, orientée par des sculpteurs wallons. On en trouve d'ailleurs un

aveu amusant dans le fait qu'on n'a jamais osé l'annexer en la baptisant 'sculpture flamande' ainsi qu'on le fit pour les peintres du pays roman.
Si Sulzberger, Du Jardin, Lemonnier, en 1866, au moment où l'*Aquajuolo* entraîna l'École belge dans des voies nouvelles, durent bien reconnaître l'influence de Fassin, par la suite, nous l'avons déjà noté, on sut cependant s'arranger pour l'estomper, voire la passer sous silence. Et quelle place accorde-t-on à Léon Mignon, à Jehotte, à Simonis dans cette même École? Seul, Meunier n'est pas escamoté, mais il se trouve à l'heure actuelle, de 'fins connaisseurs' pour réhabiliter le peintre et (on va jusque-là!) le préférer au sculpteur! La plaisanterie est un peu grosse.
3. On aurait pu nous disputer Meunier, né à Etterbeek, mort à Bruxelles. On ne s'y est jamais hasardé. Pourquoi? Parce que toute son œuvre est inspirée par la Wallonie, par son labeur ouvrier, par les conditions sociales qu'elle supporte particulièrement. C'est une sculpture 'pensée'. C'est une sculpture conforme à nos tendances profondes.
C'est la sculpture d'un homme qui va du particulier au général ainsi que le firent toujours les nôtres. C'est un esprit latin.

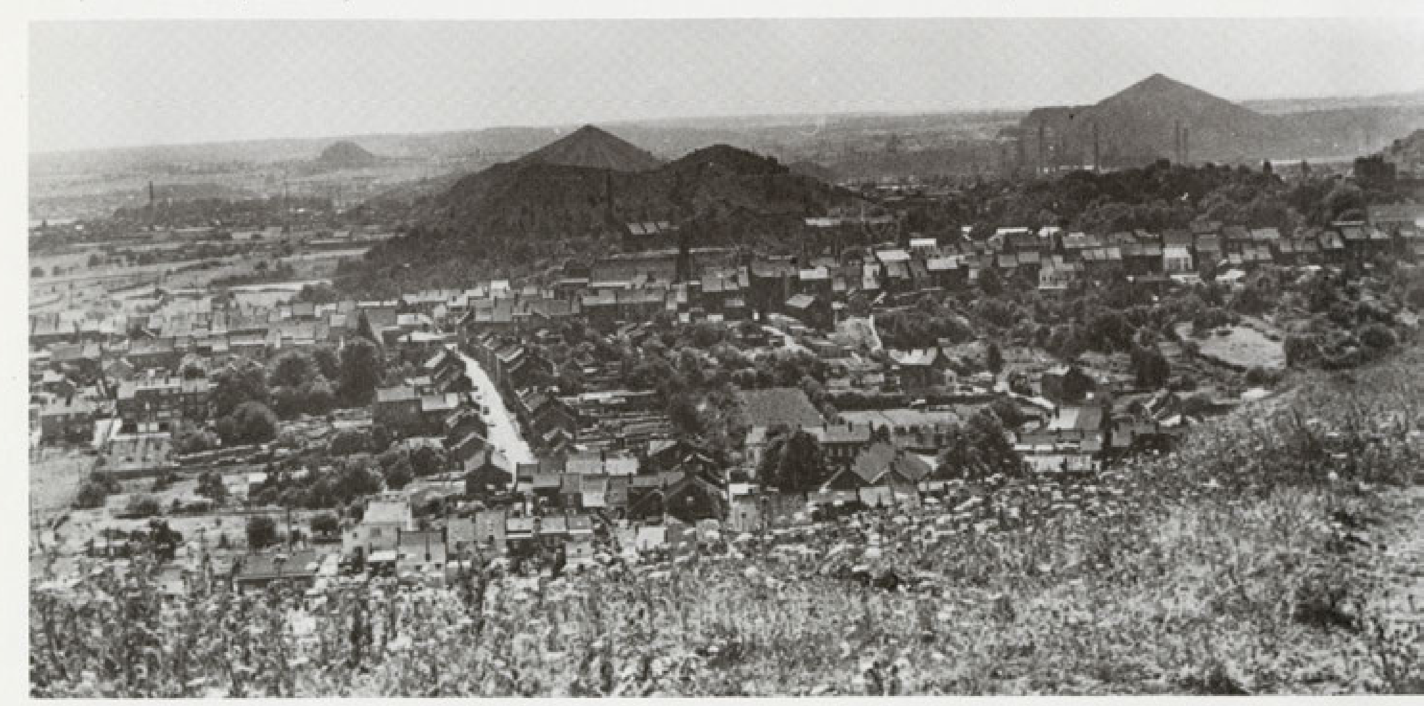
Jules BOSMANT

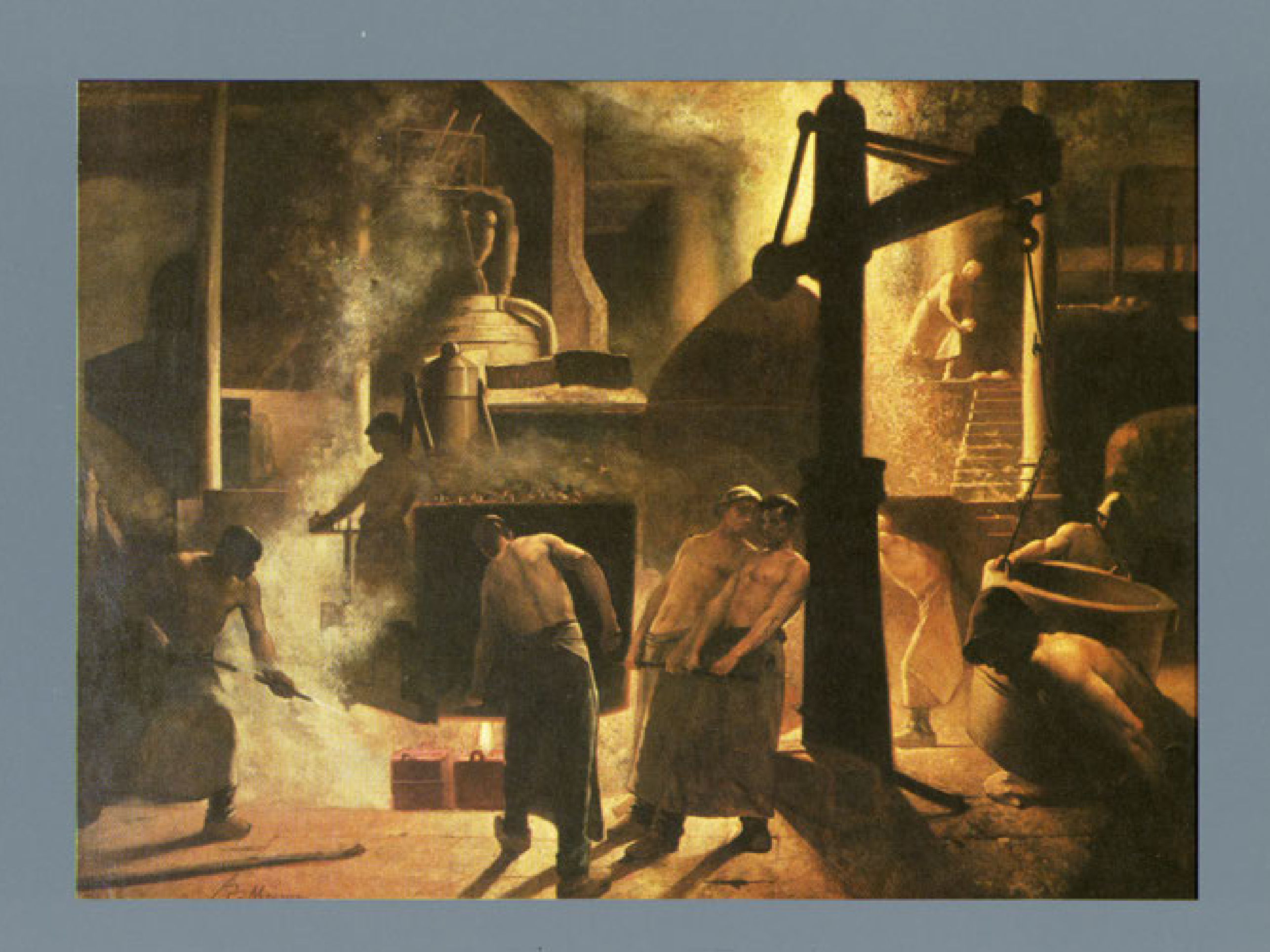
ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

L'ouvrage du chevalier Édouard MARCHAL, *La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belges*, Bruxelles, 1895, in-4° est peut-être vieilli, mais il fourmille d'informations utiles. Pour la période qui nous occupe, on retiendra surtout le ch. 2 du titre IV: *L'époque contemporaine: La sculpture flamande et wallonne jusqu'à nos jours*, pp. 678-720, dans lequel la production artistique est classée suivant un ordre topographique. Citons, pour la Wallonie: Warneton, Dinant, Feluy, Liège, Mons, Tournai.
Dans l'aperçu général de Richard DUPIERREUX, *La Sculpture wallonne*, Paris-Bruxelles, 1914, in-8° (*Collection des Amis de l'Art wallon*, I), le XIX[e] siècle occupe les pp. 209-246. L'auteur annexe Jean-Baptiste Carpeaux et centre principalement l'intérêt sur Constantin Meunier et Victor Rousseau, sans négliger Paul Dubois, né à Aywaille en 1859, Jean-Marie Gaspar et Hector Chainaye. Héritier spirituel de Victor Rousseau, 'ce groupe de sculpteurs marque parmi nos contemporains, la nuance bien particulière d'une race encline au songe. C'est en eux — conclut Dupierreux — 'que l'originalité wallonne reconstitue peut-être le mieux sa conscience'.
On nous permettra d'ajouter Jules BOSMANT, *La peinture et la sculpture au Pays de Liège, de 1793 à nos jours*, Liège, 1930, in-4°, que l'on complétera par R. GODFROID, *La Sculpture du XVIII[e] siècle à nos jours*, dans *Hainaut d'hier et d'aujourd'hui*, Bruxelles, 1958, in-4°. Camille LEMONNIER, *L'école belge (1830-1905)*, Bruxelles, 1905, in-4° et Paul FIERENS, *L'Art en Belgique*, Bruxelles, 1947, in-4° consacrent à la sculpture en Wallonie des aperçus dont nous avons apprécié la valeur et la portée dans ce chapitre. Sur le XIX[e] siècle, la contribution de Marcel LAURENT, *L'architecture et la sculpture en Belgique*, Paris-Bruxelles, 1928, in-8°, est courte et pour tout dire, décevante.
Il n'est pas sans intérêt de lire les quelques pages que le frère de Jules Destrée, Olivier-Georges DESTRÉE, a dédiées à *The Renaissance of Sculpture in Belgium*, London, 1906 et au jugement de l'Allemand Bruno ESSLING sur *La sculpture belge contemporaine*, Berlin, 1903.
Les études relatives à Constantin Meunier sont trop nombreuses pour être citées toutes. Il convient de signaler Armand BEHETS, *Constantin Meunier. L'homme, l'artiste et l'œuvre*, Bruxelles, 1942, in-8°; Lucien CHRISTOPHE, *Constantin Meunier*, Anvers, 1947, in-8°; Jules DESTRÉE, *Le Monument du Travail de Constantin Meunier*, dans *Wallonia*, juillet-août 1912, pp. 379-406; Marguerite DEVIGNE, *Constantin Meunier*, Turnhout, 1912, in-8°; André FONTAINE, *Constantin Meunier*, Paris, 1923, in-8°; Camille LEMONNIER, *Constantin Meunier, sculpteur et peintre*, Paris, 1904, in-4°; Louis PIÉRARD, *Constantin Meunier*, Bruxelles, 1937, in-8°. Sur Victor Rousseau, cf. Arnold GOFFIN, *Victor Rousseau*, Bruxelles, 1932; Albert MOCKEL, *Victor Rousseau*, dans *La Plume*, 1904; Paul VITRY, *Victor Rousseau*, dans *L'Art et les Artistes*, Paris, 1912; Richard DUPIERREUX, *Victor Rousseau*, Anvers, 1949, in-8°. L'Institut Jules Destrée a honoré la mémoire de ce grand sculpteur wallon par la monographie de Marcel BOUGARD, *Victor Rousseau*, Gilly, 1968, in-12.

PHOTOGRAPHIE AÉRIENNE DU GRAND HORNU *(Photo Ch. Leva, Bruxelles).*

TERRILS DANS LE PAYS NOIR *(Photo Archives d'Architecture moderne, Bruxelles).*





CONSTANTIN MEUNIER. LA COULÉE. *Toile signée et datée. Liège, Musée de l'Art wallon (Photo José Mascart, Liège).*

IV - L'ARCHITECTURE

L'architecture industrielle au XIXe siècle

Fidèle à notre intention de mettre en valeur les temps forts de l'évolution littéraire, artistique et culturelle de la Wallonie, nous avons choisi de traiter, dans ce chapitre, l'activité qui, dans le domaine de l'architecture, a été véritablement spécifique en Wallonie au cours du XIXe siècle: à savoir l'architecture industrielle. Cette dernière impose véritablement l'originalité de ses formes dans le paysage de nos régions.

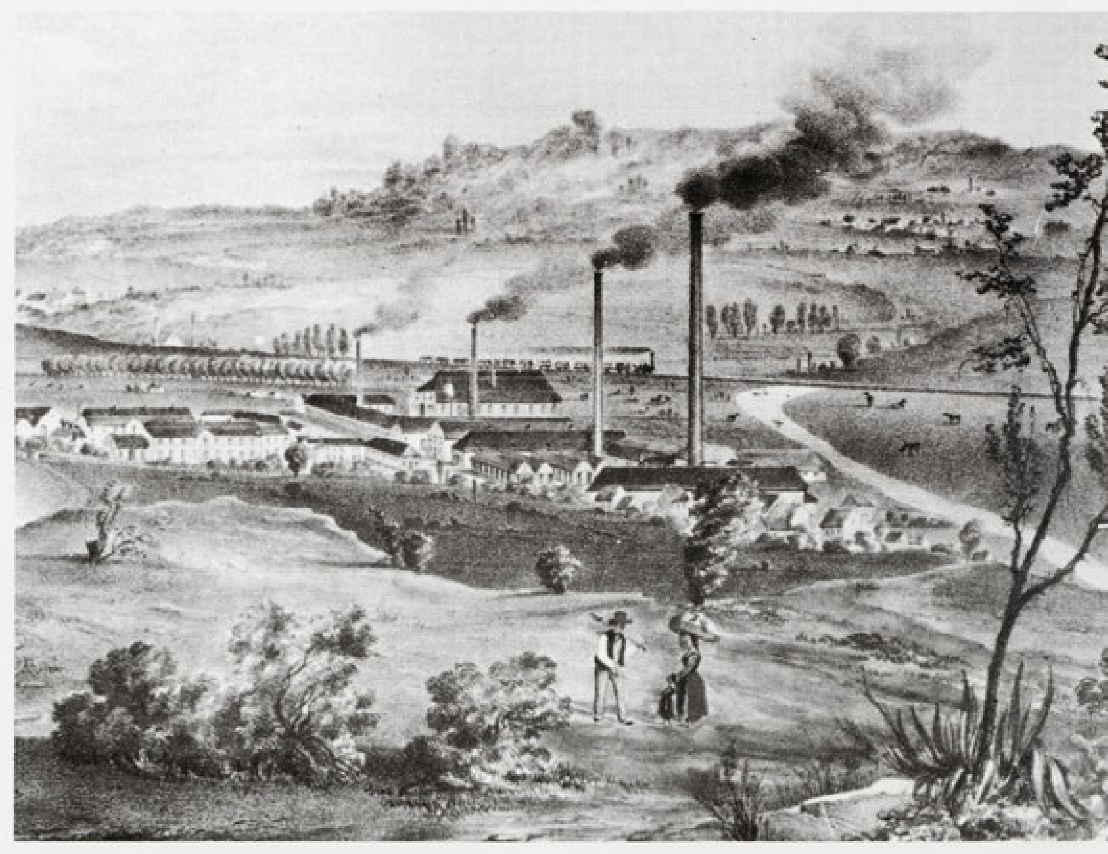
Naissance du paysage industriel. Aux XVIIe et XVIIIe siècles, un terme revient souvent dans le vocabulaire des artistes et il se traduit concrètement dans maints tableaux: il s'agit des 'fabriques'. Ce mot désigne 'les édifices, temples ou ruines qui étoffaient les paysages historiques', parfois aussi, 'les petites constructions pittoresques élevées dans un parc', comme à Versailles le Petit Trianon ou le Hameau.
Les fabriques, dans le sens où nous l'entendons aujourd'hui, vont se multiplier au XIXe siècle et leurs volumes prendront une telle importance dans l'espace, qu'ils modifieront profondément le paysage. C'est donc tout à fait légitimement que l'exposition 'Le Romantisme au Pays de Liège', organisée en 1955, a consacré une section à la naissance des paysages industriels. Sur le continent, c'est à coup sûr la Wallonie qui offre un des exemples les plus précoces et les plus spectaculaires de cette mutation.
La révolution industrielle se développe, en effet, dans la première moitié du XIXe siècle, grâce à l'installation des Usines Cockerill à Seraing, des Charbonnages et Hauts Fourneaux à Ougrée, des Laminoirs à l'anglaise à Grivegnée, des Cristalleries du Val-Saint-Lambert et des installations de la Vieille-Montagne à La Mallieue, Tilff, Hollogne-aux-Pierres et Angleur.
L'implantation de ces usines transforme radicalement le milieu naturel et l'environnement humain. Elle intéresse non seulement l'architecture mais aussi la sitologie, discipline scientifique récente qui étudie les rapports de l'homme avec le décor de sa vie quotidienne. À ce propos, il est bien évident que, si l'exploitation de la houille était connue, dans la région liégeoise depuis le XIVe siècle au moins, elle n'avait guère altéré le paysage pendant de longs siècles. Il en va tout autrement à l'ère industrielle qui a vu monter au-dessus de l'horizon ces pyramides bleuâtres ou rousses, nues ou chevelues, que sont les terrils et les crassiers. À l'heure actuelle, ces accidents économiques sont objets d'archéologie et certains même ont été arasés ou en passe de l'être. On conçoit mal cependant le panorama général de Liège privé des magnifiques collines de scories dont les tonalités changent suivant les heures du jour ou les conditions d'insolation, et qui apportent, au visage de la ville, une structure forte absolument indispensable qui lui a manqué pendant longtemps. Que l'on regarde une vue de la Cité Ardente aux XVIe, XVIIe ou XVIIIe siècles, et l'on est frappé de la rupture et du déséquilibre créés dans le paysage urbain par l'affaissement soudain des plaines de la Basse-Meuse.
Cependant, ces citadelles de poussière doivent

leur existence à d'autres citadelles, construites en matériau dur, celles-là. Leur construction et leur présence ont été l'un des principaux facteurs de rénovation du paysage et de l'habitat dans tout le sillon industriel wallon du XIX[e] siècle, d'Erquelinnes à Dolhain. Des expositions récentes, comme celles du Centre d'Archéologie industrielle (Bruxelles 1975) ou de l'École nationale supérieure d'Architecture et des Arts visuels (Bruxelles 1975), ont placé ce phénomène évolutif dans une très vive lumière. Les destructions et les démolitions de ces bâtiments rendent cependant de plus en plus difficile leur étude systématique et, pour beaucoup d'entre eux, on en est réduit à la documentation iconographique ou à la description de voyageurs attentifs.

Heureusement, la révolution industrielle et le capitalisme ont tenu, vers le milieu du siècle, à faire le bilan et l'inventaire imagé des usines et des fabriques pour l'ensemble du pays: étant donné le caractère avancé de son industrie, la Wallonie y occupe une place prépondérante. *La Belgique industrielle*, ouvrage élaboré vers le milieu du XIX[e] siècle, a été favorisé par la collaboration d'artistes de talent. L'album annexe de la Vieille-Montagne donne au lithographe français Maugendre l'occasion de montrer son ingéniosité à insérer des bâtiments fonctionnels dans un décor souvent agreste, d'exalter le caractère quelquefois grandiose des installations par des artifices de perspective, de faire ressortir enfin la structure même des différents secteurs d'un établissement par des prises de vue cavalière. Vers 1850, se multiplient les sources d'information iconographique et elles suivent habituellement le schéma de présentation mis en œuvre par *La Belgique industrielle*.

De ce point de vue, la lithographie représentant la Manufacture de glaces de Sainte-Marie d'Oignies est singulièrement évocatrice. Cette industrie s'est implantée dans l'ancien prieuré qui a joué, au XIII[e] siècle, un rôle important

MANUFACTURE DE GLACES DE SAINTE-MARIE D'OIGNIES SUR SAMBRE. *Lithographie de Borremans, 1850 (Photo Crédit Communal, Pro Civitate, Bruxelles).*





CHARBONNAGE DES HOUILLÈRES RÉUNIES DE GILLY *(Photo Archives d'Architecture moderne, Bruxelles)*.

dans l'évolution de l'art mosan. L'image nous présente les bâtiments anciens insérés dans les constructions modernes et, parmi celles-ci, la longue aile basse dont le rythme architectural, multiplié par la succession ininterrompue des arcades, tranche sur l'apparence plus massive des volumes adjacents. Le complexe des ateliers qui s'étire dans la plaine est ponctué par un autre rythme, celui des minces cheminées dont la hauteur décroissante renforce admirablement l'effet d'agrandissement et d'approfondissement de la perspective. L'auteur n'a pas négligé non plus de suggérer l'importance des moyens de transport qui entretiennent la vitalité de l'industrie: un train de marchandises court sur la voie ferrée au pied de la colline, une route plantée d'arbres part de l'usine vers le plat pays, la Sambre trace un sillon clair le long des bâtiments. De ce côté, le groupement sans ordre précis de petites maisons paysannes contraste avec l'implantation rationnelle des bâtiments industriels. Mais, surtout, le paysage rural enserre de toutes parts l'îlot industriel, avec ses zones herbeuses, ses buissons bas, ses arbustes maigres, ses alignements verdoyants, et le seul élément humain perceptible n'est pas emprunté au monde ouvrier, mais à une rencontre de paysans. En ce milieu du XIX[e] siècle, dans ce coin de Sambre, on se trouve donc encore dans une situation d'équilibre, où le milieu rural primitif n'est pas encore défiguré par l'industrie. Celle-ci, au contraire, anime le paysage et lui confère un intérêt nouveau. Mais ce rapport harmonieux des forces est bien précaire; il sera vite rompu par les dévorantes exigences des structures capitalistes.

Celles-ci ont-elles imposé un style architectural caractéristique aux bâtiments industriels? La réponse à cette question doit être nuancée. Beaucoup d'installations ne dénotent aucune recherche architecturale précise: ce sont des constructions plutôt que des monuments. D'autres puisent leur inspiration dans les âges architecturaux révolus; une troisième catégorie enfin, affirme avec plus de décision sa volonté de créer un art original. Nous laisserons de côté les premières pour nous attacher aux deux autres.

Le médiévisme. Est-ce discrétion un peu honteuse ou affirmation d'orgueil? Toujours est-il que, bien souvent, les architectes des bâtiments industriels au XIX[e] siècle camouflent la véritable destination de leurs édifices en leur donnant l'apparence d'une cathédrale ou d'une forteresse, dont les lignes générales sont empruntées tantôt au style romano-byzantin, tantôt au style gothique. Cette tendance au médiévisme est généralisée dans toute la Wallonie et elle a donné naissance à des œuvres parfois spectaculaires.

Le charbonnage des Houillères réunies de Gilly est aujourd'hui déserté; ses abords sont envahis par une végétation folle du sein de laquelle surgissent, imposants, les bâtiments de surface. Le corps central fait saillie sur la façade allongée et le prolongement de son pignon triangulaire chevauche perpendiculairement les deux versants du toit. Arcades en plein cintre et oculus creusent profondément de leurs ombres le nu de la façade en briques. Mais ce qui confère à l'ensemble son cachet particulier, c'est l'énorme cheminée de ventilation qui jaillit dans le ciel. Large, ronde, élancée, elle est pourvue, à son extrémité supérieure, d'une bague décorative, également en briques, qui lui forme comme une espèce de couronne. L'image d'un donjon

médiéval vient immédiatement à l'esprit et, plus précisément, celui du château de Coucy, auquel il emprunte sa puissance et sa monumentalité.

Dans les carrières abandonnées de Ramecroix, près de Tournai, le formidable front de façade des fours à chaux (1873) était percé, à intervalles réguliers, de baies en forme d'ogives alternant avec de massifs contreforts. Ce pouvoir de suggestion, qui ne peut plus s'extérioriser que par la photographie, il émane des ruines du four à chaux d'Antoing (1858) dont l'environnement agreste accentue la grave beauté, forte d'une harmonieuse répartition des surfaces pleines et des hautes baies en plein cintre. Cette pesante masse architecturale s'inscrit entre une chaumière basse et des maisons modestes et elle se découvre à nous derrière l'écran distendu de jeunes arbres graciles. À Maffle, on trouve, à la carrière Rivière, un des fours à chaux (1884) les mieux conservés de l'arrondissement d'Ath. Outre l'intérêt des deux arcs de style ogival qui surmontent les sorties, les structures intérieures de brique reposent sur un puissant pilier central s'épanouissant en palmier. Ces réminiscences de l'architecture civile et militaire de l'âge roman ou de l'âge gothique ont leur exacte correspondance dans des imitations qui s'inspirent de l'architecture religieuse. C'est à celle-ci, plutôt qu'à l'autre, que s'est référé l'architecte de la station de pompage des ascenseurs de Houdeng (1887-1888). Deux tours carrées et jumelles simulent les tours d'une imposante église médiévale à nef transversale flanquée de deux corps de bâtiments dont les volumes, rigoureusement symétriques, se reflètent dans un plan d'eau immobile. En 1843, un journaliste bruxellois, Victor Joly (1811-1870), a consacré une description détaillée à la construction du chemin de fer de la Vesdre, de Liège jusqu'à la frontière prussienne. Le publiciste agrémente son exposé de considérations qui intègrent le style de l'architecture industrielle du XIXᵉ siècle dans l'évolution de l'art médiéval.

Il note, à propos du tunnel de Louhant, entre Goffontaine et Pepinster, que 'l'ornementation du fronton de ce tunnel est d'un style gothique, taillé à créneaux, et s'harmonise assez bien avec la ruine qui couronne la crête de la colline'. De fait, le médiévisme va jusqu'au détail décoratif, comme on le voit dans un charbonnage de la région de Charleroi, à l'arc de décharge en plein cintre englobant deux arcatures jumelées et un oculus aveugle en briques, analogue à la décoration des canons des *Évangiles* dans un manuscrit de l'âge roman.

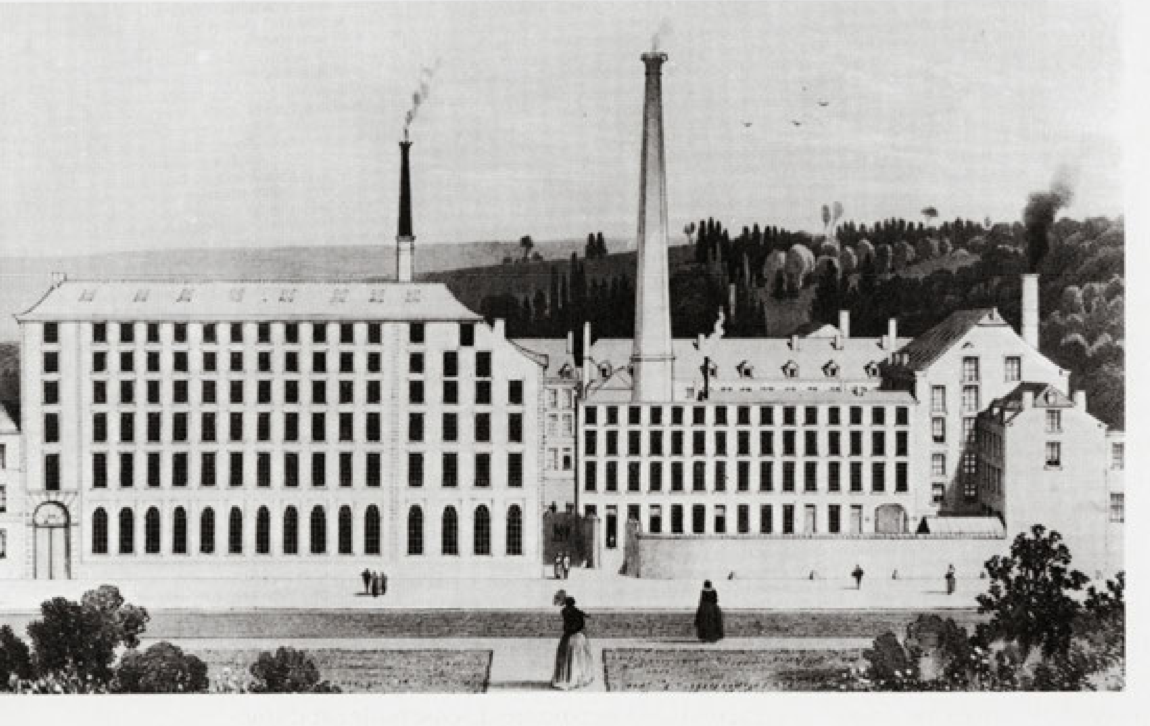
Une architecture originale. Les architectes d'usines se dégagent cependant souvent de cette contrainte de la tradition en inventant des formules originales. Ces dernières se fondent avant tout sur un classicisme dépouillé, la répétition des modules, la symétrie des rythmes, la netteté rigoureuse des volumes. Un des exemples les plus purs de ce souci de clarté volontiers austère nous est fourni par la belle façade ternaire de l'ancien charbonnage de Piéton, où les spécialistes reconnaissent le langage à la scansion limpide d'un Palladio. Une lithographie de *La Belgique industrielle* présente l'énorme front de façade de la Fabrique de draps Laoureux à Verviers qui utilise, avec adresse, l'accélération de la répétition des lumières et des vides suivant un quadrillage qui maintient l'égalité des rythmes et des surfaces sur le plan horizontal tandis qu'il varie les formes et fait décroître la hauteur des six niveaux sur le plan vertical. Deux corps de bâtiments sont juxtaposés dans un rapport de forces et de volumes inégaux qui associe la variété dans l'harmonie. L'ensemble est d'une lecture aisée et simple, qui satisfait l'œil et l'esprit.

À la brasserie de Jumet, toute la façade aveugle du bâtiment de briques, surmonté d'une cheminée d'aération jaillissant d'une gaine parallélipipédique, est animée par des découpures d'arcatures et de baies en plein cintre dont la verticalité est compensée par de longs cordons de pierre horizontaux.

Quel que soit l'intérêt de ces essais de rationalité esthétique et fonctionnelle, il s'efface devant deux réalisations spectaculaires qui im-



STATION DE POMPAGE DES ASCENSEURS DE HOUDENG *(Photo Archives d'Architecture moderne, Bruxelles).*



FABRIQUE DE DRAPS LAOUREUX À VERVIERS. *Lithographie de* La Belgique industrielle *(Photo Archives d'Architecture moderne, Bruxelles).*

posent avec autorité leur suprématie dans le paysage industriel de la Wallonie au XIXe siècle.

Le Grand Hornu et Bois-du-Luc. La ténacité de trois universitaires montoises, Marinette Bruwier, Anne Meurant et Christiane Piérard, a été pour beaucoup dans le sauvetage de l'ensemble d'architecture industrielle le plus important de Wallonie: le Grand Hornu. Pour le caractériser, Georges van den Abeelen, président du Centre d'Archéologie industrielle, a eu des expressions particulièrement heureuses: il s'agit d'une entreprise intégrée, comprenant un charbonnage, un atelier de constructions métalliques, une sucrerie et une cité ouvrière dotée d'une école, d'une bibliothèque, d'un hôpital et d'une salle de danse. La

conception de ce projet grandiose est due à l'industriel français Henri De Gorge-Legrand et à son architecte Bruno Renard, de 1819 à 1832. Lorsque l'on examine une photographie aérienne du site, on ne peut manquer d'être frappé par la répartition rationnelle des différents éléments constitutifs de l'entreprise. Le village ouvrier aligne le style uniforme de ses maisons basses suivant deux longues parallèles qui aboutissent à l'entrée principale des ateliers de constructions métalliques. Ceux-ci comprennent un vaste atrium aux angles duquel s'élèvent des pavillons sommés de lanternons. Le porche central est percé de trois baies en plein cintre et son fronton triangulaire est ajouré d'un oculus. Mais la structure principale est l'énorme ellipse (180 m × 40 m) de la grande cour des ateliers, rythmée par une succession d'arcades en plein cintre et au centre de laquelle s'élève la statue d'Henri De Gorge, exécutée en 1855. À l'est et à l'ouest, deux ailes basses symétriques ferment la cour. Le tout, de style néo-classique, est entouré des maisons de la cité ouvrière, agrémentées chacune d'un petit jardin et construites dans un style homogène, malgré quelque diversité dans certains détails ornementaux.

On a écrit que 'le Grand-Hornu est un admirable Colisée de la première civilisation industrielle'. De fait, lorsque l'on cherche à discerner les exemples qui ont pu influencer l'inspiration de l'architecte, c'est au monde antique que l'on se réfère instinctivement. Dans sa disposition générale, dans la répartition des corps de logis et des ateliers, l'ensemble évoque, en effet, comme une vaste villa romaine.

François Roelants du Vivier suppose avec raison que l'exemple du Grand Hornu a dû inciter la Société des Charbonnages de Bois-du-Luc et d'Havré, fondée en 1807, à construire auprès des fosses à charbon une 'colonie' pour ouvriers. Cette cité ouvrière, que l'on décora d'une dénomination agreste 'Bosquetville', fut édifiée de 1838 à 1853 et agrandie à partir de 1864. L'architecte inconnu est parti de la conception antique et médiévale du quadrillage, en l'adaptant aux nécessités locales. Les quatre parties égales du trapèze sont occupées par des maisons ayant chacune leur jardin: ce sont les 'carrés' qui confèrent à cette expérience d'urbanisme industriel son caractère spécifique. Un carrefour central oriente la disposition générale suivant les quatre points cardinaux: l'on aura ainsi la rue du Nord, celle du Midi, celles du Levant et du Couchant.

Participant de la même tendance néo-classique qu'au Grand Hornu, reconnaissable à sa clarté et à sa lisibilité, le style architectural de Bois-du-Luc a peut-être plus d'élégance et moins de monumentalité, plus de recherche décorative et moins de force expressive. L'ensemble séduit par la régularité des rythmes, la respiration des espaces au sein des surfaces habitées, l'insertion naturelle dans l'environnement et la participation de l'élément végétal à la mise en valeur des masses architecturales.

A la même époque, vers 1840, les Cristalleries du Val-Saint-Lambert construisaient, à l'intention des équipes d'ouvriers qui devaient surveiller nuit et jour la température des fours, une cité ouvrière de superficie réduite dont la simplicité capte immédiatement le regard. À tel point d'ailleurs que l'ensemble a reçu très tôt, de la part de ses utilisateurs, l'appellation impropre de 'Petit Béguinage'. Il doit cette qualification mystique à l'impression qu'il dégageait lorsque, au temps des splendeurs disparues de cette industrie, il apparaissait comme un îlot de calme, d'animation détendue, au sein de l'agitation harassante des verriers. En outre, en dépit de l'implantation sauvage des installations industrielles dans les bâtiments de l'ancienne abbaye cistercienne, ce quartier ouvrier épaule encore harmonieusement l'aile de la salle capitulaire et de la salle des moines, vestiges du XIIIe siècle, tandis que le haut volume du logis des hôtes introduit, avec le mariage typique de la brique et du calcaire dans le style mosan du XVIIe siècle, une diversité architecturale et chromatique pleine d'attrait, fort adroitement insérée à la lisière des coteaux boisés qui montent vers Boncelles.

À l'est de l'agglomération liégeoise, une autre



BOIS-DU-LUC. CITÉ OUVRIÈRE *(Photo Archives d'Architecture moderne, Bruxelles).*

BOIS-DU-LUC. CITÉ DES CARRÉS. *Photo d'hiver (Photo Ch. de Bruyne, Bois-d'Haine).*



expérience patronale reflète, dans une certaine mesure, l'influence des idées sociales de Fourier appliquées au logement ouvrier.

Encouragée par deux réalisations effectuées en 1868 — la cité de Micheroux et la cité des Trois-Chênes — la Société du Charbonnage du Hasard à Micheroux entreprend, en 1870, la construction de l'Hôtel Louise, bâtiment de 1000 m², pouvant loger 200 ouvriers mineurs. Comme l'a rappelé Eliane Henderyckx, cette concentration des forces du travail dans un même bâtiment est due à Charles Fourier et elle s'est concrétisée dans le phalanstère. À la différence du philosophe français, l'Hôtel Louise n'était pas destiné à abriter des familles propriétaires de leur logement mais des ouvriers vivant seuls et locataires de leur chambre. Cependant, son aménagement paternaliste reflète l'influence générale de Fourier, de Considérant et de Godin. Elle se marque notamment dans l'adoption des modules rectangulaires, des galeries couvertes, des vide-

ordures analogues au familistère de Guise. Du point de vue architectural, la façade de l'Hôtel Louise répond à une symétrie rigoureuse distribuée suivant un rythme ternaire accusé par la présence de frontons triangulaires de proportions diverses, au centre, aux ailes, aux lucarnes du toit, aux fenêtres du corps de logis principal. Ici, comme ailleurs, la brique est le matériau dominant.
Mais l'esthétique industrielle en Wallonie ne se résume pas uniquement à une architecture de briques. C'est aussi une architecture qui exploite les ressources du métal avec science, hardiesse et discernement.

L'architecture métallique et le béton armé. C'est en Grande-Bretagne que l'on voit apparaître les premières constructions métalliques, à la fin du XVIII[e] siècle. D'abord simples transpositions des charpentes en bois dans la technique du fer et de la fonte, comme pour le pont sur la Severn (1775-1779) ou pour celui de Sunderland (1793-1796), elles mettent en œuvre l'élasticité et la traction avec les ponts suspendus, comme celui de Telford (1822-1826). À ce point de vue, la France talonne l'Angleterre, puisque le premier pont suspendu que l'on ait construit sur le continent est celui de Marc Seghin, lancé sur le Rhône à Tournon, en 1824.
En Wallonie, le premier pont suspendu est dû à l'initiative d'Henri-Joseph Orban (1779-1846), le grand concurrent de John Cockerill. En fonction jusqu'en 1940, il franchissait l'Ourthe occidentale près de Lavacherie et se composait de fers plats articulés avec colonne en fonte. L'année suivante, en 1843, on lançait, sur la Meuse le fameux pont de Seraing dont le promoteur était John Cockerill. Cet événement fut célébré avec faste: une médaille de Constantin Jehotte, un poème de Chênedollé fils et plusieurs gravures en perpétuent le souvenir.
C'est également sur les conseils de John Cockerill que Charles Marcellis établit, à partir de 1835, des ateliers spécialisés dans la construction de ponts et de charpentes en fer. C'est à cet ingénieur anversois, d'origine et d'adoption liégeoises, que l'on doit la construction de l'intérieur de la Bourse d'Anvers, où on observe pour la première fois l'application systématique de la fonte en architecture. D'autre part, la Fonderie liégeoise Lonhienne et Marneffe a exécuté, à partir de 1850, de nombreux objets en fonte. Cet établissement a notamment fourni les éléments décoratifs des candélabres de la place du Congrès à Bruxelles. Achevé en 1861, le pont qui enjambait la Meuse à hauteur de Namèche était composé de trois arches en fonte dont la silhouette se détachait avec élégance sur les énormes rochers surplombant le fleuve.
À la fin du XIX[e] siècle, en 1894 et 1895, deux constructions liégeoises utilisent la fonte de manière remarquable. La première est l'église paroissiale Saint-François-de-Sales, dont l'extérieur, de style néo-gothique, n'a rien de particulièrement remarquable. En revanche, l'architecte Georges Helleputte a aménagé l'espace intérieur de manière rationnelle en le rythmant de colonnes élancées en fonte.
Le couronnement de cet effort, à la fois technologique et esthétique, dans l'application du métal à l'architecture est dû à un ingénieur français, François Hennebique (1842-1921) qui a attaché son nom à la réalisation du pont Mativa, lancé sur la dérivation de la Meuse en 1905 à Liège. Comme on l'a écrit: 'À l'époque, la technique du béton en était à ses premières années d'application. Il est donc remarquable de constater avec quelle maîtrise les constructeurs ont su se servir de ce nouveau matériau pour donner au pont cette élégance qui lui permet de s'insérer parfaitement dans le beau cadre de verdure du parc de la Boverie'. Le travail matériel de construction de cet ouvrage d'art était dû à la Société Anonyme 'Fondations par compression mécanique du Sol de Paris'. Dans cette firme travaillait un jeune Liégeois, Edgard Frankignoul, qui devait s'illustrer bientôt dans la technique par l'invention des pieux Franki, de renommée internationale, et par un mécénat artistique dont les conséquences ont été particulièrement heureuses pour la Wallonie.
Ce qui donne cependant son cachet spécifique



TOURS À MOLETTE DANS LA RÉGION DE CHARLEROI *(Photo Archives d'Architecture moderne, Bruxelles)*.

au paysage industriel de nos régions wallonnes au XIXᵉ siècle, ce sont incontestablement les 'belles-fleurs' des charbonnages, altération significative du terme de 'beffroi'.
De ces structures technologiques, bien des artistes wallons ont dégagé l'austère beauté qui s'inscrit sur les ciels de la Sambre et de la Meuse. Elles sont aujourd'hui objet d'archéologie, comme le sont aussi les puissants fours à ciment du hameau de l'Almanach. Mais, en même temps, ces vestiges d'un passé récent font place à d'autres structures, à d'autres conceptions esthétiques qui renouvellent le paysage industriel de la Wallonie. L'archéologie industrielle est, par conséquent, réflexion sur le passé et préparation de l'avenir.

Jacques STIENNON

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Le Centre d'Archéologie industrielle, qui s'est constitué en 1973 à l'initiative de Georges van den Abeelen, a provoqué un large courant d'intérêt qui s'est concrétisé par de nombreuses publications, des expositions et des colloques où l'architecture industrielle occupe une place importante.
Il convient de partir, à cet égard, du catalogue de l'exposition *Le Règne de la machine. L'archéologie industrielle*, Bruxelles, 1975, in-8° oblong et du catalogue de l'exposition *Le Paysage de l'industrie*, Bruxelles, 1975, in-8° oblong. On y ajoutera P. PUTTEMANS, *L'architecture moderne en Belgique*, Bruxelles, 1974; F. ROELANTS DU VIVIER, *Les ateliers et la Cité du Grand Hornu, de 1820 à 1850* (mémoire de licence de l'Université de Louvain, 1972) et, du même auteur, *Bois-du-Luc, une cité industrielle* dans *La Maison d'hier et d'aujourd'hui*, n° 20, décembre 1973; Georges VAN DEN ABEELEN, *L'archéologie industrielle*, dans *Dossier A plus 23*, Bruxelles, 1975; Eliane RIGO-HENDERYCKX, *Le logement ouvrier et social dans la région de Fléron de 1850 à 1950* (mémoire de licence de l'Université de Liège, 1975-1976); R.P. DE SAINT-MOULIN, *La construction et la propriété des maisons, expressions des structures sociales. Seraing, depuis le XIXᵉ siècle*, Bruxelles, Pro Civitate, coll. Histoire, 1969, in-8°; Christine BERNARD, *Activités et sites industriels de la Wallonie, vus par les artistes, de la fin du XVIIIᵉ siècle à nos jours* (mémoire de licence de l'Université de Liège, 1975-1976).



FOULARD-EXPOSITION. *Exposition Universelle de Liège 1905. On remarque dans l'Exposition du Parc de Cointe la souplesse du plan d'urbanisme de Louis Van der Swaelmen. Bruxelles, Collection Mme Soyeur-Delvoye.*

L'évolution de l'architecture vers 1900

À la fin du XIXe siècle se manifeste une nouvelle vision de l'architecture, tant en Wallonie que dans le reste du pays, fortement unifié dans les projets dynamiques du règne de Léopold II. La plupart des villes ont pourtant, à ce moment, trouvé leur disposition définitive; elles ont passé du stade d'agglomération médiévale enfermée dans des murs, à celui de villes en expansion. Au point de vue économique, les octrois refermaient les centres urbains sur eux-mêmes. Leur suppression, en 1860, a fait disparaître les anciennes murailles qui ne s'ouvraient qu'aux portes de péage. De larges boulevards remplacent les remparts, sur les fossés comblés et les murs démantelés. De nouvelles constructions s'implantent tout au long de ces artères, côté ville d'abord, puis à l'extérieur. L'urbanisme général change d'échelle; de larges avenues faciales sont créées à travers les anciens jardins d'été. Quand, à la fin du siècle, naît le mouvement de l' 'Art Nouveau', le cadre urbain est fixé: lotissements mitoyens dans les grands boulevards et avenues, mais aussi lotissements 'à l'anglaise' des anciens parcs.

L'architecture, avant 1890, était restée fidèle au style néo-classique; des quartiers entiers avaient trouvé leur unité dans la répétition d'un modèle assez homogène, appelé fréquemment 'léopoldien' — du nom du premier roi des Belges —. Ce modèle se surchargeait d'une lourde ornementation, à la façon du Second Empire français; parfois il se compliquait aussi dans un éclectisme d'éléments gothiques ou Renaissance. On retrouve de tels quartiers au-delà des anciens murs, dans la plupart des villes wallonnes, à l'ancienne Ile-de-Commerce de Liège, sur les boulevards de Namur ou de Mons et à la Ville-Haute de Charleroi. Mais ce modèle classique a déjà subi une première attaque de la part des 'gothicisants' qui ont implanté, çà et là, un bâtiment médiéval, bâtiment reproduit, la plupart du temps, sans imagination aucune. Vers la fin du siècle, plusieurs églises, devenues trop vétustes ou trop petites face à la croissance démographique, ont été reconstruites, sur un modèle classique d'abord, puis, à partir des années 1880, en néo-gothique. Il en va souvent de même pour les écoles ou les bâtiments publics. Le modèle académique classique perd donc son monopole de fait et, après les égarements de l'éclectisme, la question d'une architecture nouvelle va se poser.

Les nouveaux quartiers aux environs de 1900. Les quartiers fixés à l'époque léopoldienne ne permettaient aucune réforme des lotissements. Parcelles relativement étroites, de 6 à 12 m de façade sur une grande profondeur, les terrains laissent peu de place à un développement spatial nouveau. Et cependant, même dans ce contexte des architectes comme Horta et parfois Hankar, à Bruxelles, Jaspar à Liège, ou Pavot à Péruwelz, parviendront à créer une nouvelle structure du plan et de l'espace. Mais, très souvent, l' 'Art Nouveau' ne se manifestera que dans le vocabulaire décoratif, sans modifier l'espace interne de la maison: le visage change, il s'habille de neuf, avec beaucoup de charme et d'imagination, mais la disposition intérieure des salles en enfilade demeure, de l'un ou des deux côtés d'un long corridor rectiligne.

En revanche, les nouveaux quartiers établis dans des parcs situés aux abords des villes vont permettre des innovations plus marquantes. Le parc de Cointe, qui domine la ville de Liège, est loti par ses propriétaires entre 1894 et 1897; il ne sera complètement urbanisé

qu'à la faveur de l'Exposition Universelle de 1905 où le génie de Henry Van der Swaelmen établira un parc à l'anglaise tout à fait réussi. En 1893, l'État belge cède à la ville de Namur l'ancienne citadelle; le bourgmestre Lemaître projette de transformer les 70 ha du Champeau en un immense parc; l'architecte français Lainé en trace les plans, tandis que Georges Hobé complétera l'œuvre par l'ensemble des boulevards, la construction du stade des jeux, le théâtre de verdure et par la route 'merveilleuse' qui escalade, en lacets hardis, la pente escarpée menant au beau panorama. À la même époque, la ville de Spa s'étend vers Creppe; un peu plus tard seulement, le site de Balmoral sera complètement construit. Ainsi s'établissent petit à petit, aux portes des villes déjà agrandies, de nouveaux quartiers résidentiels.

L'inspiration qui préside à la construction de la plupart des habitations modernes de cette époque s'abreuve à une double source. La rénovation du home anglais, qui s'est opérée, dès le milieu du XIXe siècle, à l'instigation de William Morris surtout, a remis en honneur une habitation simple, de type rural, sans aucune référence stylistique aux modèles classiques; le métier de la construction apparaît davantage, par opposition au 'dessin' abstrait que l'académisme néo-classique avait remis à la mode. Mais un second courant, critique, permet à cette inspiration de ne pas se cantonner dans des redites non raisonnées. Les écrits de Viollet-le-Duc marqueront toute l'époque. Cet homme paradoxal, connu davantage par des restaurations jugées scolaires, va cependant, par ses écrits prospectifs, faire réfléchir toute une génération. À partir de l'analyse rationnelle de la construction gothique, il prône, en effet, une utilisation des matériaux nouveaux, fonte et fer surtout, pour réaliser, mieux encore que ne le pouvait le moyen âge, une architecture hardie et fonctionnelle.

L'apport particulier des Liégeois. On considère d'ordinaire Horta et Van de Velde comme les pionniers de l'Art Nouveau. Van de Velde lui-même, cependant, reporte tout le mérite de ce renouvellement sur un jeune Liégeois, GUSTAVE SERRURIER-BOVY (1858-1910). Très tôt, en effet, ce curieux personnage a su s'informer sur place du renouveau anglais. Revenu plein d'idées nouvelles, il sera d'ailleurs plutôt théoricien de l'architecture que réalisateur; toute son attention se porte sur la décoration intérieure qu'il trouve encore plus décadente à cette époque que l'architecture elle-même. Ses premières œuvres, dans les années 1882 ou 1883, s'inspirent d'un modèle gothique évolué ou du cottage anglais. Quand, pratiquement, il abandonne l'architecture pour le mobilier, il demeure pourtant très attaché au problème du renouvellement de la construction et plusieurs polémiques à ce sujet précisent bien sa pensée. De son côté, et presque en même temps, un autre architecte liégeois, PAUL JASPAR, crée des œuvres vraiment originales à partir des matériaux nouveaux, fer et béton, tout en gardant un amour très marqué pour l'architecture traditionnelle du Pays de Liège, dont le palais Curtius reste un modèle étonnant.

C'est déjà au cours de leurs études à l'Académie des Beaux-Arts de Liège que se précisent les positions des architectes modernes. GUSTAVE SERRURIER, étudiant encore, fait à ses compagnons de cours, le 25 novembre 1879 — il a alors 21 ans —, une causerie intitulée: *Entretiens sur l'architecture au XIXe siècle*, titre qui n'est pas sans rappeler celui du livre de Viollet-le-Duc. Il y proclame la nécessité d'une lecture rationnelle de l'architecture historique, sans exclure ni privilégier aucune époque. Le modèle architectural n'est pas une norme mais un élément de réflexion et d'analyse: 'Le culte de la forme en est venu à un tel point que dans la plupart de nos Académies mêmes, on se contente de donner des formes de l'Antiquité comme modèles aux élèves sans se préoccuper d'aucune façon de la raison d'être de ces formes'. Notre architecture 'devrait d'abord et avant tout user largement de toutes les ressources que la construction met à sa disposition. Elle devrait employer ces moyens de construction et ces matériaux suivant leur nature, leurs qualités et leurs fonctions et



GUSTAVE SERRURIER-BOVY. VILLA 'L'AUBE' À COINTE. *Façade principale donnant sur l'avenue. Sous l'arc de la véranda à l'étage, la mosaïque d'Auguste Donnay, actuellement couverte de peinture.*

donner à chacun d'eux le caractère qui lui est propre. Elle devrait accuser autant que possible les fonctions de chacune des parties des édifices et donner à nos monuments la clarté du but, la franchise des moyens et vérité d'expression qui leur manque...'

Il n'y a, pour le jeune Serrurier, qu'une alternative, la routine ou bien l'analyse, la logique et le bon sens. Plusieurs polémiques l'opposent d'abord à Henry Maquet, architecte du Palais royal de Bruxelles, qui avait fait une profession de foi classique, lors d'une intervention à la classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique, sur l'éducation de l'architecte. Serrurier s'en prend également à un journaliste de *La Meuse* pour avoir osé louer la construction d'un pastiche de l'architecture du XVIIIe siècle liégeois: 'l'art d'accommoder les restes', selon lui. Il aspire au jour où 'l'architecte, débarrassé de l'obsession archéologique et éclairé par les enseignements du passé, aura définitivement reconquis sa liberté. Ce jour-là seulement, on pourra espérer voir se dissiper les ténèbres et apparaître l'aube d'une ère nouvelle'. Cette ère a déjà commencé grâce 'à la noble croisade pour la libération de l'art asservi par les forces mauvaises; ce sont Ruskin, William Morris et le grand Viollet-le-Duc, celui que l'on pourrait appeler le Messie de l'architecture de demain'. Ainsi Serrurier reconnaîtra-t-il d'emblée la valeur de l'architecture de Victor Horta. Il lui écrit en 1895: 'Vous êtes le seul architecte belge qui ayez abordé un réel modernisme en architecture,... elle est uniquement d'art moderne'.

On ne connaît de Gustave Serrurier qu'une seule œuvre importante, sa propre maison, construite en 1902 sur le plateau de Cointe, au-dessus de Liège. Large demeure, faite pour la réception d'amis, cette vaste habitation se développe autour d'un hall central contourné d'un escalier à triple volée et dominé au premier étage par une large galerie qui reprend toute la largeur du hall. Cette disposition rappelle les exemples anglais. Le hall, cependant, n'y est pas prévu comme séjour mais comme plaque tournante donnant sur de vastes pièces, salon et salle à manger. La construction se veut d'une sincérité totale; les poutrelles de fer soutenant le plafond de la salle à manger restent apparentes. Le style nouveau se révèle dans le détail, dans le galbe gracieux des arcs de décharge, ou la courbe harmonieuse des appuis de fenêtre, sans oublier la mosaïque dont le projet est dû au peintre liégeois Auguste Donnay; celle-ci illustre le sens de la construction: 'L'Aube', qui annonce l'ère nouvelle. Cette habitation, seule œuvre architecturale de Serrurier que nous connaissions à l'heure actuelle, suffit à situer parfaitement son apport, raisonné et lyrique à la fois, au renouveau du début du siècle.

Un autre Liégeois, Paul Jaspar (1859-1945), comme Serrurier élève de l'École des Beaux-Arts, centre, lui, toute son activité sur l'architecture. Il admire l'architecture liégeoise de style mosan qui fait alterner briques roses et bandeaux de pierre de Meuse: mais il sait utiliser des matériaux neufs, le fer et le béton, pour créer des bâtiments originaux. En 1895 déjà, il élaborait, avec Paul Hankar, son beau-frère, un projet pour le Théâtre neuf de Liège, tout en fer et en verre. Mais, c'est dans la fièvre novatrice précédant l'Exposition de 1905, qu'il exécute ses deux projets les plus intéressants. La salle de la Renommée, rue Laport, utilise toutes les pos-

PAUL JASPAR. SALLE DE LA RENOMMÉE À LIÈGE (actuellement détruite). *L'emploi judicieux du béton s'y remarque clairement (Photo Archives de l'Architecture Moderne. Bruxelles).*



sibilités nouvelles du béton: trois coupoles successives sont soutenues par des piliers qui se subdivisent en arcs gracieux. Jaspar écrit à son sujet: 'Je me suis efforcé de lui trouver une forme telle qu'elle ne pût être rendue par l'emploi du fer, du bois, de la pierre ou de la brique'. En effet, l'usage très judicieux et très intelligent du béton faisait de cette salle, malheureusement détruite, une des plus belles créations en béton du début de ce siècle.
Dans le même esprit, mais avec un matériau différent, le fer, Jaspar édifie les Galeries liégeoises au Pont d'Avroy, également disparues aujourd'hui. Ce bâtiment, construit dans le temps record de sept mois, avec ses fondations à 7 m de profondeur et sa hauteur de 18 m au-dessus du sol, utilise toutes les possibilités de l'ossature métallique: squelette en acier, aires de béton armé, façades en glaces. Une sorte de large tour d'angle se terminait par des arcs outrepassés, signature de l'Art Nouveau.

VICTOR HORTA. VILLA PAUL DUBOIS À SOSOYE (Anhée-sur-Meuse) *(Photo Thomas Desclée, Maredsous).*



Dans la propre maison de Paul Jaspar, boulevard de la Sauvenière, on retrouve les arcs souples en béton armé qui soutiennent des loggias superposées. Celle de l'éditeur Bénard n'a de moderne que la décoration, extérieure et intérieure. Mais la maison du graveur Rassenfosse est plus intéressante. Les locaux se disposent autour d'un grand hall central avec galerie où peuvent se donner des auditions musicales quasi hebdomadaires. L'atelier du graveur, situé au second étage, n'a d'accès que par un escalier privé, logé à l'angle de la maison. Pour le reste, et parfois au même moment, Jaspar revient à des modèles plus traditionnels.
L'hôtel de style François Ier construit pour la famille Braconnier, boulevard d'Avroy, date de la même époque que la Renommée, les Galeries liégeoises et la maison Rassenfosse. Après la première guerre mondiale d'ailleurs, Jaspar ne composera presque plus que des redites du vieux style liégeois.

Panorama de l'architecture nouvelle en Wallonie. On a déjà noté la différence qui existe entre les œuvres architecturales situées au cœur des villes, dans des lotissements mitoyens, et les constructions isolées, édifiées dans les nouveaux lotissements résidentiels. Les premières font largement appel au nouveau langage stylistique créé par les maîtres, Horta ou Hankar: les façades s'ornent de lignes florales à courbes et contre-courbes, de balustrades et de balcons où le dessin de fer forgé s'inspire des lignes naturelles. La couleur est utilisée grâce à l'emploi des céramiques qui ponctuent certaines parties de la construction, ou même s'épanouissent en décor sur toute la façade. On en trouve à Liège ou à Spa, aussi bien qu'à Namur ou à Jambes. Ces maisons sont comme isolées parmi les édifices plus anciens; elles côtoient parfois les œuvres qu'un académisme impénitent continue de produire çà et là. On y discerne une influence décorative bi-dimensionnelle, à la manière de Hankar ou de Jaspar, qui utilisent davantage le dessin et la couleur. D'autres habitations prennent une allure plus sculptu-

rale et rappellent les mouvements courbes de Horta.

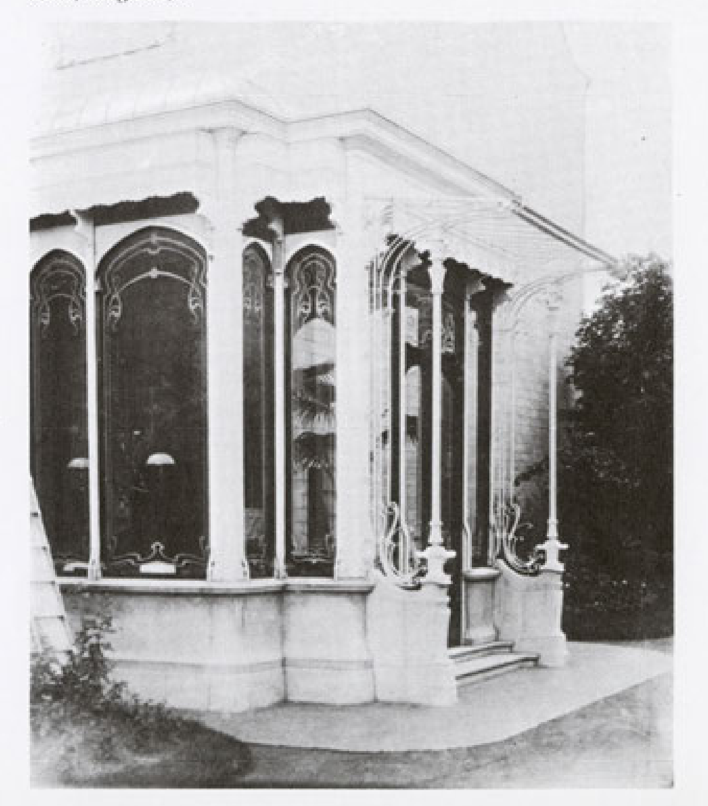
Les constructions isolées sont d'ordinaire plus sobres, s'inspirant davantage du cottage anglais. Horta lui-même, quand il construit dans l'Entre-Sambre-et-Meuse, à Sosoye, une villa pour le sculpteur-médailliste Paul Dubois, utilise le rude calcaire du pays. À première vue, cette villa peut apparaître comme un bâtiment néo-gothique mais, en y regardant de plus près, on retrouve le génie du maître bruxellois dans le profil neuf de la corniche, dans la courbe des impostes de fenêtres et dans la disposition remarquable du plan qui permet de multiples saisies du beau paysage extérieur par des baies savamment disposées.

Il est, à vrai dire, difficile de distinguer l'architecture de Wallonie de celle du reste de la Belgique. Les influences se mêlent. Plusieurs architectes qui ont créé des maisons nouvelles à la fin du siècle dernier ont été élèves ou collaborateurs de Horta, qu'il s'agisse d'Adolphe Ledoux à Jambes ou de Pavot à Péruwelz. Le premier construisit un ensemble de maisons très intéressantes sur la place de la Gare à Jambes; à Péruwelz, Pavot créa non seulement des habitations, mais surtout l'entrée et le kiosque du parc Simon. Toutefois, peu d'architectes vont aussi loin que le créateur de l'hôtel Solvay et de la Maison du Peuple. Ils se contentent, la plupart du temps, d'habiller de façon nouvelle un plan ancien et n'élaborent pas une organisation originale de l'espace. Au début de ce XXe siècle, l'arabesque disparaît bientôt pour faire place à une écriture plus sobre, sous l'influence de l'Écosse de Mackintosh, transmise à travers les Viennois, Olbrich ou Hoffmann. On trouvera ainsi des façades neuves et très ordonnées, à Huy, dans les rues d'Angleterre et de France, comme dans beaucoup de villas de Heusy ou de Spa. Mais avant cette date, quelques maisons de la Ville-Haute à Charleroi, les créations de Jaspar et de Rogister, rue de la Paix à Liège, demeurent encore très lyriques dans leur expression architecturale.



ARCHITECTE INCONNU. GARAGE BOURGUET, À SPA. *L'emploi de la couleur et du fer forgé sont les caractéristiques du style de l'époque. Le rez-de-chaussée a été transformé (Photo Ivan Dethier, Spa).*

LÉON PAVOT. MAISON DU PEINTRE CRACO À MOUSCRON. *Vue sur la véranda. (Photo Anthime Robette, Soignies).*





ENSEMBLE DE MAISONS OUVRIÈRES. RUE MONTEFIORE À COINTE *(Photo Francis Niffle, Liège)*.

Une constatation s'impose si l'on considère les lieux où sont implantées les habitations nouvelles et les personnes qui ont fait confiance à leurs architectes. Ces œuvres se retrouvent davantage dans les villes où l'industrie a créé une classe de bourgeois progressistes, libéraux avancés ou venus au socialisme; ils prônent un changement de la société par le progrès économique d'abord, puis par le progrès culturel étendu à toutes les classes sociales; nous sommes à l'époque des prédicateurs de l'aube des temps nouveaux. La croissance économique, favorisée par une industrie et un commerce en plein développement, les rend optimistes, humanitaires, bienveillants à tous. Cette espèce d'hommes énergiques, créateurs d'industrie ou de banque, promoteurs de commerce, forment la bourgeoisie progressiste qui choisit et accepte le nouveau style et tourne le dos à l'académisme d'Ancien Régime. Des créations originales apparaissent dans de petites villes comme Huy, dont métallurgie et papeterie ont accru la richesse nouvelle, Péruwelz où filatures et ateliers de construction ont changé

l'économie, tout comme dans les agglomérations industrielles plus importantes, Verviers, Liège ou Charleroi. Dans les espaces verts, des villas s'érigent, résidence d'évasion après une journée de travail, ou séjour de vacances. Les magasins eux-mêmes prennent un aspect nouveau par la transformation du rez-de-chaussée. D'autres s'édifient, complètement neufs, tel ce café de Soignies qui rappelle à la fois Horta et Hankar. La soif constructive se fait plus ardente à la veille des grandes expositions internationales, Liège en 1905, Charleroi en 1907 et Bruxelles en 1910. À cette dernière date, d'ailleurs, l'activité se ralentit, pour être arrêtée par la première guerre mondiale qui sonnera le glas et de l'architecture 'Art Nouveau' et de la mentalité qui l'avait créée ou adoptée avec enthousiasme.

Les constructions ouvrières. Le panorama architectural de l'époque ne serait pas complet si l'on omettait d'évoquer la nouvelle vague de constructions ouvrières qui suivit la loi de 1889. Celle-ci autorisait la création de comités de patronage pour les habitations ouvrières et l'institution de sociétés pour la construction, la vente ou la location d'habitations destinées aux ouvriers. À ce moment, la construction des maisons ouvrières échappe aux grands industriels, et c'en est fait du type paternaliste dont l'exemple le plus connu reste l'ensemble napoléonien du Grand Hornu. Un grand nombre de maisons ouvrières s'édifie, soit en groupe soit isolément, avec plus ou moins de caractère. Si la plupart des sociétés de construction s'en tiennent à une architecture quelque peu anonyme, voire inhumaine, d'autres tentent d'en renouveler le style.
En 1897, on trouve un premier essai de style nouveau à Watermael. Mais la réalisation la plus complète et la plus intéressante de cette époque est tentée lors de l'Exposition internationale de Liège, en 1905. Plusieurs sociétés de crédit participent à un concours qui se concrétise dans la création d'une nouvelle rue à Cointe, la rue Montefiore, où se côtoient de petites villas coquettes avec leur jardin d'agrément et leur potager. L'uniformité un peu morne des premières tentatives du genre fait place ici à une agréable diversité. Dans cette rue vivante on prévoit même un concours d'aménagement auquel Gustave Serrurier participe avec sagacité et succès.

Conclusion. Au premier congrès wallon organisé en 1905 à Liège, Paul Jaspar fit une communication qui avait pour sujet: *Le sentiment wallon dans l'art et l'architecture.* Il y disait notamment: 'Si les hommes sont eux-mêmes sortant du sol en mangeant, en buvant ses produits, ils ont créé leur art en travaillant, en édifiant leurs œuvres avec ses matériaux: sable, argile, pierre ou bois. Si la nécessité fait sortir du sol les réserves géologiques, on peut déduire la géologie d'un pays de l'aspect de ses monuments... La Wallonie construit en moellons, en pierre, en briques, mettant le tout en œuvre *largement*... La Wallonie emploie beaucoup de moellons grossiers, en murs épais: la pierre *de grand appareil* est jetée à profusion: les moulures en sont simples, la sculpture large, monumentale, exempte de fioritures...'
Mais Jaspar remarque tout aussitôt que 'la vie moderne a changé l'art de bâtir... On transporte presque gratuitement la pierre; on met à la portée de tout le monde le fer, le bois de toute provenance, et au même prix pour tous. Et cependant le tempérament des races se maintient encore...' L'architecte liégeois se pose déjà la question de l'uniformisation des régions et s'interroge sur la perte du caractère local de la construction. Il se demande si le béton armé 'tuera les autres modes de bâtir'. Mais alors même, 'la personnalité de l'artiste et de sa race se dégagerait, car le monument qu'il ferait serait le fait de sa conception et ne résulterait plus directement de la géologie de son pays'.
On remarquera qu'en cette époque de grande mutation, Jaspar ressent quelque embarras à définir un sentiment wallon de l'architecture. Il a commencé, à la suite de Viollet-le-Duc, à le rechercher du côté du matériau et de sa mise en œuvre. Mais là encore, il doit avouer que la mobilité des transports a modifié l'authenticité locale, géologique de l'architecture: il

faudra désormais s'en remettre au sentiment créateur de chacun.
En effet, dans le panorama consacré à l'architecture des alentours de 1900 en Wallonie, on aura pu constater une grande diversité de réalisations. Deux traits caractérisent cependant l'esprit du temps: le rejet de tout académisme et le souci d'une utilisation correcte, visible et intelligente des matériaux. Le choix de ces derniers s'est élargi, fer et béton, briques vernissées ou panneaux de céramique. Les matériaux anciens sont eux-mêmes traités de façon nouvelle: le bois s'incurve en courbes ou contre-courbes. Le phénomène touche toute la Belgique fortement centralisée alors. L'influence de Bruxelles, celle de Horta principalement, se fait sentir entre Namur et Péruwelz. L'influence liégeoise a été plus diffuse. Serrurier en est le promoteur. Dès ses premières années d'étude, il adhère aux principes de Viollet-le-Duc et entreprend de les défendre et d'en montrer l'actualité. Sans doute son compagnon Jaspar et plusieurs autres n'y sont-ils pas insensibles. Ils font confiance au progrès de l'idée moderne. Architectes wallons, ils ont marqué leur temps par leurs œuvres. Et pour chacun d'eux, comme le dit Jaspar, 's'il est Wallon, s'il construit en terre wallonne, son sentiment sera wallon — malgré lui'.

Jacques-Grégoire WATELET

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

J.-G. WATELET, *Gustave Serrurier et l'architecture.* Contribution à l'histoire des théories sur l'architecture au début du XXe siècle, dans *La Vie Wallonne,* tome XLVI (1972); *Gustave Serrurier-Bovy, architecte et décorateur 1858-1910.* Académie Royale de Belgique. Mémoires de la Classe des Beaux arts. Collection in 8°. Fascicule 3. Bruxelles, Palais des Académies. 1975; G. SERRURIER, *Un discours académique: l'éducation de l'architecte,* dans *La Meuse,* 8-9 novembre 1902; P. JASPAR, *Du neuf et du vieux,* Liège, Bénard, 1907; *Paul Jaspar, architecte, boulevard de la Sauvenière 145, Liège,* Luxembourg, Herman, 1931; *Le sentiment wallon dans l'art et l'architecture.* Exposition universelle et internationale de Liège 1905. *Congrès Wallon* sous le patronage du gouvernement, dans la revue *Wallonia,* 1905.
Catalogue de l'Exposition *Antoine Pompe et l'effort moderne 1890-1940,* Musée d'Ixelles, 1969.
Catalogue de l'Exposition *Bruxelles, capitale de l'Art Nouveau.* Bruxelles, La Cambre, 1971-1972.
F. ROUSSEAU, *Namur, ville mosane,* Bruxelles, Renaissance du Livre, 1948.
Caisse générale d'Épargne et de Retraite, *Habitations à bon marché,* Bruxelles, 1910.



TABLE DES MATIÈRES

LIVRE PREMIER. DU XVIe SIÈCLE À 1815

PREMIÈRE PARTIE

LES LETTRES

DEUXIÈME PARTIE

LES ARTS

DEUXIÈME PARTIE

LES ARTS

L'abondance de la matière oblige les éditeurs à reporter au tome suivant les contributions de MM. les Professeurs Jean-L. Servais (la musique en Wallonie de 1815 à 1918) et Zénon-M. Bacq (l'apport scientifique de la Wallonie au XIXe siècle et au début du XXe siècle).

La Renaissance du Livre et les directeurs scientifiques tiennent à remercier M. Francis Vanelderen de l'aide qu'il a bien voulu apporter à l'examen des dernières épreuves du présent volume.

D. 1978-0115-1